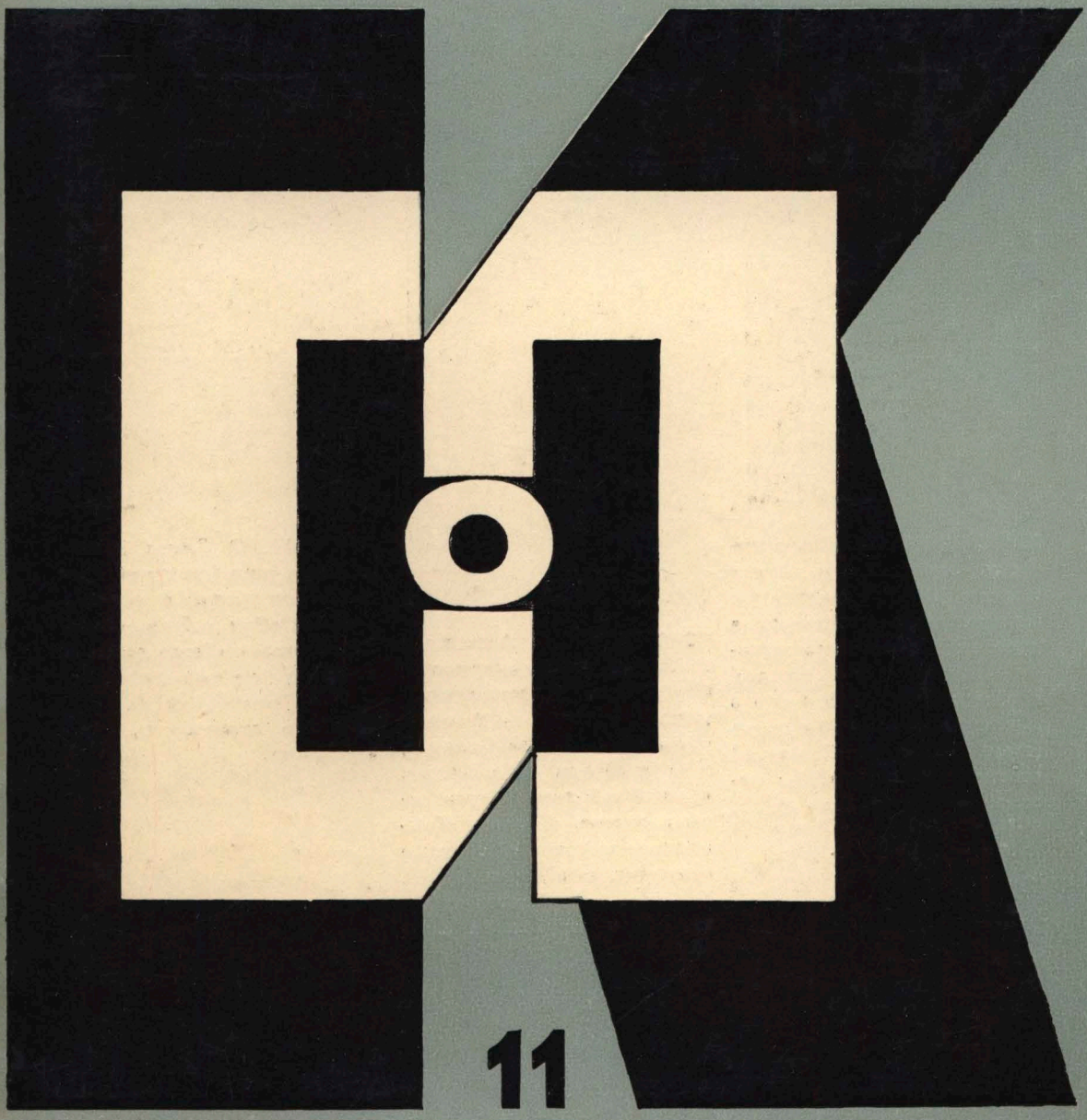
ИСКУССТВО КИНО



11
1971

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 90-летием

ПРЕОБРАЖЕНСКУЮ Ольгу Ивановну, заслуженного деятеля искусств РСФСР, киноактрису и кинорежиссера, снимавшуюся в дореволюционных экранизациях — «Дворянское гнездо», «Война и мир», «Накануне» и многих других, поставившую (совместно с Н. Правовым) советские фильмы «Бабы рязанские», «Тихий Дон» (1931), «Стенька Разин», «Парень из тайги» и другие

с 60-летием

НОВОГРУДСКОГО Александра Евсеевича, кинодраматурга и кинокритика, принимавшего участие в создании фильмов «Дочь моряка», «Годы и люди», «Мы разбудим тебя, степь», «Волшебный луч», «Через горы времени», «Подвиг», «Гимнастерка и фрак», «Рассказы о коммунистах» и других, автора многочисленных статей о советском и зарубежном кинематографе

с 50-летием

БРАГИНСКОГО Эмиля Вениаминовича, кинодраматурга, принимавшего участие в создании фильмов «Сын рыбака», «Василий Суриков», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Если ты прав...», «Маленький беглец», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи»

ИСКУССТВО КИНО

1971 11

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 4-й стр. обложки — С. Никоненко в роли Сергея Есенина в фильме «Сергей Есенин» (режиссер С. Урусевский, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

VII МКФ — ФЕСТИВАЛЬ ПРОГРЕССИВНЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ МИРА

2
Г. Капралов Утверждение истины, разоблачение мифов

19
Конст. Славин Школа мужества. Уроки борьбы

Говорят гости VII Московского... Дамиано Дамиани (36), Крис Маркер (39), Владимир Чех (43), Франц Штютцингер (47), Тапан Синха (51), Филип Боноски (53)

1821 — Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ — 1971

56
Я. Билинкис Экранные отражения Достоевского

Достоевский в нашем творчестве Акира Куросава (72), Ежи Кавалерович (72), Лайонел Рогозин (73), Марсель Мартен (74)

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

76
Н. Савицкий «Все, что было не со мной, помню...»

82
Наталья Лагина Мультипликация: лирика и эпос

87
Б. Львов-Анохин Как рождается искусство

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

96
А. Тарковский Зачем прошлое встречается с будущим?

КРИТИКИ О КРИТИКЕ

102
В. Ждан На пороге новых проблем

105
М. Зак Видеть процесс

107
Карло Гогодзе Критика — оружие

109
Р. Соболев О нерешенных задачах

111
Ан. Вартанов Об одном критическом бумеранге

ПОРТРЕТЫ

114
Н. Зоркая Сквозь видимый миру смех...

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

128
В. Шкловский Книга про Эйзенштейна

СЦЕНАРИЙ

158
Леонид Зорин Гроссмейстер

ИСКУССТВО
КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

VII MFF — FESTIVAL OF THE PROGRESSIVE FILM-MAKERS OF THE WORLD

Georgy Kapralov Affirmation of the Truth, Exposure of the Myths (page 2).
Notes on the VII International Film Festival in Moscow.

Konstantin Slavin The School of Courage. The Lessons of the Struggle (page 19).
Review of the documentaries shown at the VII Festival in Moscow.

The guests of the Festival Speak...

Damiano Damiani — Italy (page 36), Chris Marker — France (page 39), Vladimir Čech — Czechoslovakia (page 43), Franz Schtutzinger — FRG (page 47), Tapan Sinha — India (page 51), Filip Bonosky — USA (page 53).
Cinematographists of different countries speak on the most urgent problems of the world cinema.

1821—F. M. DOSTOYEVSKY—1971

Jakov Bilinkis Screen Reflections of Dostoyevsky (page 56)
About the screen versions of Dostoyevsky's novels in the USSR.
Dostoyevsky and Our Work
Akira Kurosawa — Japan (page 72), Jerzy Kavalerovicz—Poland (page 72), Lionel Rogosin—USA (page 73). Marcel Martin—France (page 74)
Foreign cinéasts about Dostoyevsky's influence on their work.

NEW FILMS

Nikolai Savitsky «What Happened Not to Me I Remember...» (page 76).
Review of the film «A Minute of Silence» (M. Gorky Film Studios).

Natalya Lagina Animation: Lyric and Epic (page 82).
Review of the films «The Seasons» (Sojuzmultfilm, Art group of the puppet films) and «The Battle at the Kerzhenets» (Sojuzmultfilm, Art group of the puppet films).

Boris Lvov-Anokhin How the Art is Born (page 87).
Review of the films «France, Chanson» (Centrenauchfilm) and «Inventing Dances» (Centrenauchfilm).

FILMS IN SHOOTING

Andrei Tarkovsky Why Does the Past Meet the Future? (page 96).
About the shooting of the film «Solaris» (Mosfilm).

CRITICS ON CRITICISM

Vitaly Zhdan At the Threshold of the New Problems (page 102).
On the place of criticism in the progress of cinema.

Mark Zak To See the Process (page 105).
On the ethical traditions of criticism.

Karlo Gogodze Criticism Is a Weapon (page 107).
On the urgency of the scientific theory of cinema.

Ramil Sobolev About the Unsolved Problems (page 109).
On the sociological aspects of film criticism.

Henry Varlanov About One Critical Boumerang (page 111).

PROFILES

Neya Zorkaya Through the Laughfer, Seen to the World... (page 114).
About the comedies of Eldar Ryazanov.

PROBLEMS OF THEORY

Viktor Shklovsky A Book About Eisenstein (page 128).
Chapters from the book.

SCRIPT

Leonid Zorin The Grossmeister (page 158).

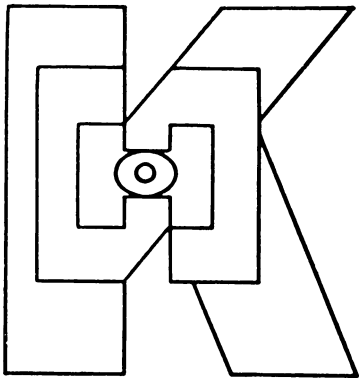
Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А—10613. Подписано к печати 21/X 1971 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 39300 экз. Заказ 1196. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

VII МКФ — фестиваль прогрессивных кинематографистов мира

Только что закончившийся Московский международный кинофестиваль принципиально, всем своим содержанием, всей своей политической, идейной направленностью, эстетическими критериями отличается от фестивалей, проводимых в Канне, Венеции, Локарно и других городах капиталистического Запада. Наряду с прошлогодним Карлововарским фестивалем, ознаменовавшимся крупным успехом, Московский фестиваль стал смотром творческих достижений п р о г р е с с и в н ы х кинематографистов мира, форумом, на котором сильно и веско прозвучали голоса тех, кто яростно протестует против империалистического варварства, против милитаризма и расизма, против порабощения человека чудовищным молохом капиталистической «цивилизации». Московский фестиваль поэтому активно противостоит политическим силам, определяющим лицо буржуазного кинематографа. В лучших фильмах, включенных в его программу, противопоставляет разнузданной проповеди аморализма, циничного анархоиндивидуализма, «тотального пессимизма» прогрессивные идеи гуманизма, демократии, борьбы за мир во всем мире. Лицо Московского фестиваля определяли ленты художников, порывающих с аполитичностью, а нередко и с левой, псевдореволюционной фразой и мужественно, хотя и не с равной мерой последовательности вступающих на путь борьбы за социальный прогресс и истинную демократию. Не случайно большинство фильмов, представленных на фестиваль, при всех противоречиях, им свойственных, носят ярко выраженный политический характер, пронизаны духом классовой борьбы, открыто направлены против империализма и прежде всего против империализма американского.

На XXIV съезде КПСС в Отчетном докладе ЦК, с которым выступил товарищ Л. И. Брежнев, в выступлениях представителей братских коммунистических и рабочих партий была неоднократно подчеркнута роль нашей страны как главной силы в антиимпериалистической борьбе, которую ведут народы мира; притягательная энергия идей нашей революции, идей подлинно социалистического гуманизма и демократизма, которые получили воплощение во всем строе нашей жизни, в полувековом опыте сотрудничества всех советских народов, объединившихся вокруг своего старшего брата — русского народа. Об этом неуклонно возрастающем авторитете Советского Союза в культурной жизни планеты, в освободительной борьбе народов мира против империализма свидетельствует Московский кинофестиваль.

Сегодня мы начинаем печатать статьи и материалы, подводящие итоги фестивалю. В последующих номерах работа по глубокому осмысливанию итогов фестиваля будет продолжена.



Утверждение истины, разоблачение мифов

Статья первая

Г. Капралов

Столица Советской страны уже давно стала центром притяжения для прогрессивных деятелей мира. Родина Ленина, открывшая новую страницу истории человечества, близка всем, кому дорого мирное будущее народов, грядущий день земли, освобожденной от оков эксплуатации, от социальной несправедливости, позора и ужаса колониального рабства, яда расовой ненависти, угрозы атомной войны, всех язв и пороков, разъедающих одряхлевшее общество спекулянтов и эксплуататоров.

Потому-то и на традиционный благородный призыв «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», под которым Московский международный кинофестиваль собрал в этом году свой седьмой форум, с такой знаменательной заинтересованностью откликнулись многие крупнейшие мастера мирового экрана. Откликнулись как раз те, чье творчество, подчас не свободное от глубоких противоречий, открыто навстречу идеям борьбы за демократию, социальный прогресс, дружбу между народами против всех реакционных сил, мобилизуемых сегодня капитализмом для поддержания своих рушащихся устоев.

Прошедший кинофестиваль в обширных конкурсных и внеконкурсных программах проявил свою направленность, свой характер с такой отчетливостью, что, на наш взгляд, вписал себя красной строкой в историю наиболее примечательных прогрессивных демократических киносмотров последнего десятилетия.

Многокрасочной палитрой было представлено творчество советских художников. Фильмы «Белая птица с черной отметиной», «Салют, Мария!», дополненные ретроспективной программой «Образ современника на экране», куда вошли картины «У озера», «Начало», «Белорусский вокзал» и «Антрацит», показали социально-художественный масштаб и широту художественных поисков, которые ведут кинематографисты разных поколений, стоящие на платформе социалистического реализма и свободно, ярко проявляющие особенности своих дарований, свои творческие индивидуальности на этой единой для всего нашего многонационального искусства почве.

Закономерно, что советские конкурсные фильмы были награждены Золотым призом («Белая птица с черной отметиной») и Призом за лучшее исполнение женской роли («Салют, Мария!»), а программа, посвященная образу современника, особо отмечена специальным решением жюри Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ).

Новые успехи продемонстрировали на фестивале и кинематографии братских социалистических стран, что также выразилось в присуждении ряда основных призов по конкурсу художественных полнометражных фильмов мастерам экрана Польши, Германской Демократической Республики, Кубы, Чехословацкой Социалистической Республи-

ки, Монголии. Всеобщее признание завоевала лента, присланная кинематографистами Демократической Республики Вьетнам, которые вот уже который год с высоким достоинством и мужеством используют свое искусство как оружие во всенародной борьбе с американскими агрессорами и их пособниками.

Киноискусство социалистических стран выступило в привлекающем богатстве стилистических направлений и творческих индивидуальностей. Психологическое, сосредоточенное письмо Иосифа Хейфица, поэтическая, романтически-песенная интонация Юрия Ильенко, лирическая акварель Анджея Вайды, который известен также как художник остро аналитического склада, как мастер трагических контрастов, экспрессивная, гротесковая, сгущенно-гиперболическая манера Мануэля Оттавио Гомеса — вот лишь некоторые художественные ипостаси, в которых находят выражение индивидуальные особенности художников, объединенных общностью гуманистического, социалистического идеала.

Об этих работах уже много писала наша пресса* и, несомненно, еще не раз вернется к ним, так же как и к анализу некоторых примечательных произведений, представленных на фестивале молодыми кинематографиями Азии, Африки и Латинской Америки. Назовем хотя бы талантливую работу — фильм «Эмитаи» известного сенегальского писателя и кинематографиста Сембена Усмана, одного из основоположников национального, глубоко самобытного киноискусства африканских народов.

В этих заметках, которые пишутся по горячим следам фестиваля, мне хотелось бы коснуться лишь некоторых моментов, связанных с выступлением на фестивале прогрессивных кинематографистов капиталистических стран. Дело в том, что фестиваль позволил с особой рельефностью выявить и продемонстрировать некоторые весьма существенные накопления и изменения, которые происходят в наши дни в кинематографе мира. Фестиваль как бы в ы к р и с т а л л и з о в а л те тенденции, которые иногда угадывались, порой просматривались, но не могли до сих пор обнаружиться с такой неоспоримостью во всей своей совокупности. Приведем несколько примеров.

Немногим более пяти лет назад на встрече итальянских и советских кинематографистов режиссер Элио Петри сказал лаконично и категорически: неореализм умер. Поддерживая ту же мысль, итальянский критик Фернальдо Ди Джамматео сравнил свое отношение к неореализму с первой любовью: она незабываема, но... уже в прошлом.

Неореализма больше нет. Теперь это уже история, утверждал примерно в то же время Леонардо Фиораванти, директор Экспериментального центра кинематографии в Риме.

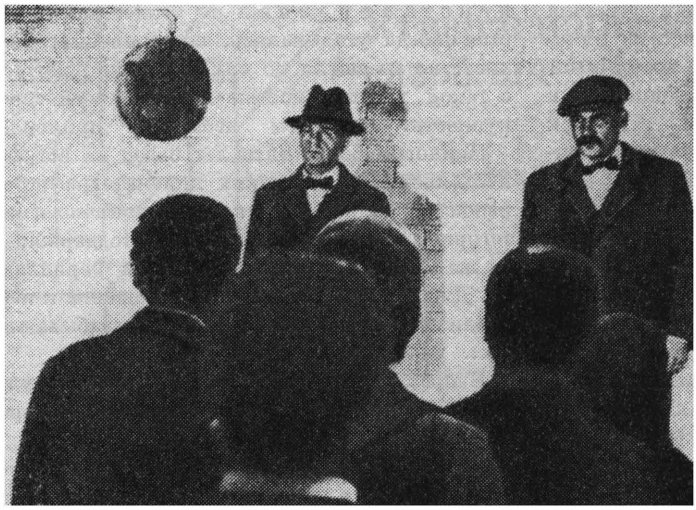
Мысль эта варьировалась на все лады в небольших статьях и объемных работах критиков разных стран. Поддержали ее и некоторые советские исследователи кино. Хотя в то же самое время, когда писались эти статьи, в Италии появлялись такие картины, как, скажем, «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя, «Руки над городом» Франческо Рози (о которых, однако, в частности, тот же Фиораванти писал, что это «не более как отдельные вспышки закончившегося движения»).

Была ли истина в этих заявлениях и выводах? В т о т м о м е н т для подобных заключений основания имелись. Но при этом не учитывались перспективы, новые возможности развития итальянского кинематографа.

Конечно, когда критик анализирует явления прошедших дней, то временной промежуток в три-пять, а то и более лет он порой даже не замечает или сознательно и вполне обоснованно игнорирует. Линии развития той или иной художественной школы, направления в истории искусств обычно прочерчиваются сквозь годы и десятилетия. Преемственность обнаруживается через поколения и даже целые эпохи. Другое дело, когда критик сам живет в потоке развития того или иного художественного явления: тогда даже кратковременная, с точки зрения истории, пауза в два-три года может кое-кому показаться концом, гибелью целого явления.

---

* См., в частности, статьи о фильмах «Березняк» Анджея Вайды, «Ключ» Владимира Чеха, «Зять» Д. Жигжида в № 8 «ИК».



«Сакко и Ванцетти»

Правда, примерно в тот же момент, о котором речь шла выше, в советской критике высказывались и более дальновидные суждения о судьбах итальянского неореализма. Так, А. Караганов писал: «В лучших своих произведениях неореализм поднялся на такой уровень критики существующего порядка, что дальнейшие шаги в этом направлении могли быть сделаны только на путях анализа процессов развития реальной действительности с позиций классовой борьбы рабочего класса и его революционной партии».

Прошло всего несколько лет. И вот из Италии на наш фестиваль были привезены фильмы, создатели которых исследуют некоторые события сегодняшней жизни и недавнего прошлого именно с той социальной точки зрения, поднявшись до которой демократический кинематограф Италии смог продолжить далее так славно намеченный, но, казалось, безнадежно оборванный путь неореализма.

Первым в этом ряду следует назвать фильм «Сакко и Ванцетти», поставленный Джулиано Монтальдо, сыном рабочего, участником подпольной борьбы в годы антифашистского Сопротивления.

Дело итальянских эмигрантов сапожника Сакко и мелкого торговца рыбой Ванцетти, казненных в США на электрическом стуле по фальшивому обвинению в грабеже и убийстве, волновало в 20-е годы всю прогрессивную общественность мира. Старые документальные ленты сохранили живые свидетельства — необозримые разливы многотысячных митингов протеста, проходивших в Европе и Америке. Истончившиеся от времени газетные страницы все еще дышат гневом резолюций и обращений с требованием отменить бесчестный приговор. Семь лет тянулось дело. Семь лет в камере смертников два ни в чем не повинных человека ожидали своей участи. Мир клокотал возмущением. И все же восторжествовали реакционеры, душители свободы, мракобесы, расисты. Несмотря на всю очевидность подтасовки, несостоятельность возведенных обвинений, несмотря на то, что даже нашелся человек, признавшийся в совершении преступления, в котором подозревались первоначально итальянцы, Сакко и Ванцетти были посажены на электрический стул, на эту гильотину «цивилизаторов» XX века...

Почему же с таким упорством, с такой одержимостью, наперекор подлинно всемирной буре протеста, наконец, вопреки истине, уже тогда ставшей для всех вполне очевидной, Сакко и Ванцетти были казнены?

Джулиано Монтальдо анализирует в своем фильме политическую, классовую подоплеку позорного судилища. Процесс над двумя эмигрантами был для капиталистической Америки, для торговцев рабочей силой, бизнесменов, промышляющих живым товаром, одним из средств запугать непокорных, раздуть грязную пену распизма, способствующего разъединению, разъеданию революционных усилий трудового люда. Цели эти со всей циничной откровенностью и формулируются в фильме теми, от кого зависели судьбы их жертв.

Рассказывая трагическую повесть о двух простых тружениках, Джулиано Монтальдо как художник избирает как раз тот ракурс рассмотрения событий, который позволяет ему не только развернуть социальную панораму времени, вскрыть классовые пружины, политический механизм убийства. Что особенно важно подчеркнуть, он идет той дорогой, которая была проложена в литературе Максимом Горьким в его бессмертной «Матери», а при экранизации этого романа была прочерчена Всеволодом Пудовкиным: Монтальдо показывает рост классового сознания рядовых представителей рабочего класса, в центр своего исследования ставит процесс формирования их революционного самосознания.

Ванцетти в фильме Монтальдо в момент ареста еще не понимает достаточно отчетливо, в какие социально-политические битвы он втянулся, приняв участие в анархическом протесте против социальной несправедливости. К концу картины он вырастает в политически зрелого бойца. Он идет на смерть, сознавая, что в его лице капиталистический мир убивает не просто Бартоломео Ванцетти, итальянского эмигранта, живущего в США, а уничтожает некое воплощение враждебных этому миру сил. И именно эта мысль поддерживает в Бартоломео силу духа, пробуждает в нем сознание своей причастности к великой классовой битве против всех угнетателей. Здесь, за тюремной решеткой, он почувствовал, что для миллионов людей он и его товарищ стали символом борьбы против расизма, против капиталистического произвола.

Трагический фарс, разыгранный вокруг дела Сакко и Ванцетти, по своему духу, приемам и методам весьма сходен с теми, что и сегодня, почти полвека спустя, используют американские мракобесы, чтобы расправиться с Анджелой Дэвис, подавить рабочие, негритянские и студенческие волнения. И это тоже имел в виду создатель фильма.

Точным, прицельным социальным анализом отличается и другая картина Джулиано Монтальдо—«С нами бог». Ее действие происходит в канадском лагере для перемещенных лиц, где в последние дни минувшей войны содержатся бывшие фашистские вояки. Здесь тоже решается вопрос, имеющий символическое значение в той новой социально-политической ситуации, которая создавалась тогда в мире.

Два молодых немца дезертировали из своей части за несколько дней до ее капитуляции. Теперь эти парни служат на лагерной кухне. Но вот их опознают вчерашние однополчане и требуют от канадских военачальников, чтобы им выдали парней для... суда. А затем фашистский «военый трибунал» судит бежавших «за дезертирство» и приговаривает их к расстрелу. И канадский офицер, начальник лагеря, носящий мундир одной из армий, входивших в антигитлеровскую коалицию, выдает фашистским палачам оружие, чтобы они смогли привести свой чудовищный приговор в исполнение. И все это происходит уже в те дни, когда гитлеровская Германия безоговорочно капитулировала!

Почему же фашисты осмеливаются настаивать на выполнении своей, казалось бы, бредовой, преступной, лишенной всяких, даже элементарных юридических оснований, акции? И почему представители канадского командования покорно прислушиваются к ним? Да потому, что и для тех и для других важно сохранить незыблемым милитаристский дух, тот авторитет слепого повиновения, на котором зиждется вся власть в обществе, основанном на насилии. Лишенная гуманистической цели, состоящая на службе у капитала, призванная подавлять, держать в узде всех непокорных, оголтелая военщина буржуазных государств, даже враждующих между собой, находит об-

щий язык, когда речь заходит об общих классовых интересах.

И совершается чудовищное. На пятый день после окончания войны канадский офицер позволяет оголтелым фашистам поставить к стенке как раз тех, кто посмел протестовать против войны, развязанной фашистами и причинившей неисчислимые страдания миллионам людей. Именно классовое, кастовое родство, как неопровержимо доказывает фильм, помогло фашисту и представителю западных союзных армий, именующему себя «демократом», протянуть друг другу руки. И здесь фильм Монтальдо снова звучит как предупреждение, как сигнал опасности и призыв к бдительности.

За частным, казалось бы, фактом фильм нащупывает закономерности, характерные для капиталистического общества. Вложить оружие в руки вчерашним военным преступникам, дать право бывшим нацистам снова карать, казнить, уничтожать — разве история послевоенного хозяйничанья буржуазии не пестрит подобными фактами? Разве натовские генералы, бельгийские акционеры, португальские колонизаторы, заговорщики, субсидируемые Пентагоном, покушающиеся на свободу и независимость народов Азии, Африки и Латинской Америки, не используют в своих авантюрах так называемых «иностранных легионеров» и прочий сброд из недобитков Гитлера и Муссолини?

Нанося удары по точно выбранным политическим, классовым целям, фильмы Джулиано Монтальдо не одиноки в сегодняшнем итальянском кино. Они встают в одну цепь с наступательными, атакующими редуты буржуазного правопорядка картинами Франческо Рози, Дамиано Дамиани, Джилло Понтекорво и других прогрессивных демократических кинематографистов Италии.

В ключе социального, политического кинематографа решен и другой итальянский фильм «Кеймада», поставленный Джилло Понтекорво, который известен нашему зрителю по таким картинам, как «Капо» и «Битва за Алжир».

В фильме разрабатывается опять-таки чрезвычайно современная актуальная проблема колониализма и тех преступных методов, которые он использует. И хотя действие фильма происходит в середине прошлого века, авторская проекция на наши дни прочитывается весьма отчетливо. В картине все символично, и вся она — как развернутая метафора, за которой проступают контуры иных событий, иного времени и иных людей.

На острове, уже дважды выжженном дотла португальскими колонизаторами (Кеймада — по-португальски и значит сожженный), а теперь в третий раз опустошенном англичанами, ждет смерти вождь восставших аборигенов, негр Хозе Долорес. О первой встрече с этим отважным, свободолюбивым и талантливым человеком и вспоминает в минуты, предшествующие казни, английский разведчик Уолкер, роль которого играет Марлон Брандо.

Двадцать лет назад Уильям приехал на этот остров, тогда еще принадлежавший португальцам. Приметив на пристани смышленого и бойкого негра, который помог ему поднести чемодан, он научил его, как создать небольшой отряд и ограбить местный банк. Деньги не нужны неграм. Не нужны они и Уильяму, который после похищения отдает их губернатору острова. Но таким способом Уолкер решил пробудить в неграх веру в свои силы, способность вступить в схватку с португальскими чиновниками и победить их.

Ведь здесь, на острове, вступали в соперничество колониальные интересы Англии и Португалии. Англичане решили изгнать португальцев, чтобы самим завладеть сахарными плантациями. Почву для этой операции и готовил расчетливый агент новых колонизаторов.

Действительно, после победы народного восстания президентом острова избран подручный Уильяма, трусливый, но послушный метис Тедди, а Хозе Долорес, проявивший подлинную отвагу и талант незаурядного организатора, объявлен национальным героем. Казалось бы, все пришло к своему естественному концу, и объединенная Королевская сахарная компания англичан, инспирировавшая действия Уолкера, может отныне спокойно получать свои барыши.

Но дело приняло неожиданный и нежелательный для колонизаторов оборот. Новые «покровители» Кеймады были ничем не лучше старых. Они с такой же жестокостью угнетали и эксплуатировали местное население и уж, естественно, ни грана своей власти и не думали делить с Тедди или Долоресом, которые были для них только ширмами.

Тедди мирился с этим, но Долорес в ходе всенародной борьбы против угнетателей начал постепенно многое понимать. Он уже не хочет быть пешкой в руках господ. Он стремится вникать в дела «республики» и обнаруживает, что они ведутся целиком в интересах заокеанских сахарных королей.

Поняв это, Долорес поднимает новое восстание, на этот раз уже против англичан.

В этой ситуации «джентльмен», поборник цивилизации и «гуманист» Уильям Уолкер больше уже не говорит красивых фраз о свободе негров, а сам возглавляет жесточайшую карательную экспедицию, направленную против своего вчерашнего «друга» Хозе Долореса.

Джилло Понтекорво с огромной экспрессией, масштабом и драматической силой показывает поистине беспримерное мужество и энергию восставших. Оккупанты сжигают поля и леса, убивают всех женщин и детей, стирают с лица земли негритянские деревни. Но Долорес неуловим. И тогда, чтобы заставить негритянского генерала покинуть его последнее прибежище в джунглях, каратели предают огню буквально весь остров.

Эти незабываемые по беспощадному реализму кадры, изображающие неистовство осатанелых от ярости конкистадоров, возникают на экране как отблеск того пламени, что бушует сегодня на испепеленной американскими варварами земле Индокитая. И то тотальное истребление всего живого, на которое в своей слепой ярости отваживаются англичане на отбитом ими у других колонизаторов острове,— это тоже и прямое отражение, и правдивая предыстория злодеяний колонизаторов современных.

Долорес схвачен. Его судят и приговаривают к смертной казни. И здесь действие картины поднимается еще на одну вершину. Уолкер, истребивший тысячи и тысячи беззащитных людей, по привычке продолжает играть в гуманность. Его мучают угрызения совести, и он хотел бы «очиститься», сделав попытку помочь бежать Хозе.

Он приходит ночью в лагерь, где уже строят виселицу для Долореса, и предлагает ему свою помощь и деньги. Но Хозе отказывается. Отказывается потому, что это уже не тот человек, дерзкий и отчаянный, но еще пребывающий во власти традиционных представлений о взаимоотношении «рабов и хозяев», которого когда-то встретил Уолкер на пристани. Теперь Долорес знает, за что и почему борется. Он не может спасти свою жизнь ценою предательства народа, дела свободы. Выбрав жизнь, он умрет нравственно. А мертвый он станет еще страшнее для угнетателей. И потому выбирает смерть.

Уолкер же, пережив свое нравственное поражение, решает вернуться в метрополию. Этот заключительный, как будто бы весьма бытовой кадр тоже полон глубокого смысла. На пристани, где когда-то услужливый негр помог ему поднести чемодан, Уолкер снова замечает чьи-то пытливые глаза. Но на этот раз вместо ожидаемых услуг получает нож в спину.

Джилло Понтекорво — мастер народных масштабных сцен. С огромной увлекающей силой воссоздал он на экране и мощный поток народного восстания, и ярость, гнев униженных, и их радость, когда они одерживают победу, и подлинное благородство и человеческое достоинство борцов за свободу, и их гордость своим сильным, беззаветно храбрым и благородным вождем. (Кстати говоря, в роли Хозе Долореса снимался не профессиональный актер, а колумбийский негр, рабочий Эваристо Маркес, которого режиссер нашел в хижине на опушке девственного леса. В ходе работы над фильмом Эваристо, как рассказал об этом сам режиссер, быстро освоился, и, робкий, неумелый поначалу, затем отлично справился с ролью, став достойным партнером прославленного Марлона Брандо.)

Выше уже отмечалось, что «Кеймада» — фильм-иносказание, его «снаряд» летит по параболе и поражает совсем не ту цель, которая видится вначале. Его мишень, конечно, не XIX, а XX век. Это подтверждает и сам режиссер. В интервью корреспонденту «Спутника кинофестиваля» Д. Понтекорво подчеркнул, что он стремился создать фильм, «несущий идеи борьбы народов «третьего мира» против колонизаторов, показывающий приход неоколониализма, его коварные, циничные методы».

А одна из уловок неоколонизаторов заключается, в частности, в том, что свои преступные деяния они стремятся фарисейски прикрыть фиговым листком «демократии». Агрессию объявить крестовым походом за свободу, геноцид — уравнением в правах, экономическую кабалу — цивилизаторской миссией. Неоплантаторы хотят непременно выглядеть сеятелями культуры, палачи — гуманистами, циники — хранителями всех моральных ценностей. Отсюда в фильме и провозглашение «республики» на Кеймаде, что отнюдь не характерно для действий колонизаторов прошлого столетия, но весьма типично для той игры, что ведут империалистические политиканы наших дней. Отсюда и «трансформации» Уильяма — мнимого поборника свободы и ее действительного палача, фальшивого друга Долореса и его фактического убийцы.

Показательно, что подобные же черты «опекуна», который пытается обратить в свою «веру» «заблудших», обнаруживает и другой убийца, виновник гибели тысяч и тысяч итальянских солдат, генерал Лесне в фильме Франческо Рози «Люди против».

Франческо Рози — один из основоположников итальянского политического фильма, создатель таких открыто тенденциозных, социально-обличительных картин, как «Сальваторе Джулиано» и «Руки над городом». В первой из них он разоблачил ту демагогическую ложь, которая была призвана скрыть от широких масс правду о подлой расправе, которую учинили, прибегнув к помощи мафии, сицилианские помещики над крестьянами и коммунистами, расстреляв в одном из селений первомайскую демонстрацию 1947 года. Во второй он показывает коррупцию «отцов города», греющих руки на домостроительных подрядах.

В новой своей работе режиссер обратился к полувековому прошлому, чтобы опять-таки говорить о современности, о ее самых злободневных, самых жгучих проблемах и о проблеме номер один — о войне.

Фильм «Люди против» создан на основе романа итальянского писателя-коммуниста Эмилио Луссу «Год на высокогорном плато». Книга посвящена, в частности, трагедии, разыгравшейся при Капоретто в 1917 году. Фильм, как и роман, разрушает ура-патриотический миф, созданный официальной пропагандой, и вскрывает истинные, социально-политические причины той исторической драмы.

Может быть, герой этого фильма молодой лейтенант Сасси, роль которого играет Марк Фречетте, в финале картины несколько более зрел политически, чем это могло бы быть тогда на самом деле. Но здесь сказываются современные проекции произведения Рози. Впрочем, они также обнаруживаются порой и в других фильмах того рода, о которых идет у нас речь. Оставаясь на почве конкретных исторических фактов, не искажая их, так сказать, «фактуры» и социально-политической сути, режиссеры произведений, и уже названных выше и еще ждущих специального рассмотрения, стремятся, чтобы их «послание» в наш день прочитывалось как можно отчетливее. И тут порой происходит некоторая «акселерация» политического созревания героев, которые оказываются чуточку мудрее, немножко более зрелыми, чем были их сверстники, участники изображаемых событий. Так, пожалуй, обстоит дело и у Рози с его лейтенантом Сасси. Но тем резче и прямее выражено то, что хотел сказать своим фильмом режиссер.

Рози нашел в романе резко прочерченное столкновение между классами, которое проявляется в конфликте между солдатами из крестьян и офицерством из среды крупной буржуазии. Солдатским, крестьянским низам

сочувствует и даже постепенно переходит на их сторону часть офицеров из мелкой буржуазии. В этом разделении армии на два лагеря Рози видит, как он выражается, проявление «двух национальных культур», которыми фактически разделена итальянская нация.

Как верно заметил один из критиков, писавший о фильме «Люди против», у героев этой ленты, все действие которой происходит на итальянском фронте в Альпах, нет врагов в иностранных мундирах. Действительно, так называемый противник ни разу не показан на экране вблизи. Одна за другой следуют бессмысленные, бездарно задуманные и преступно небрежно осуществляемые атаки итальянцев. И каждая из них кончается гибелью, всегда опять-таки бессмысленной и тем более трагичной, сотен и сотен людей. Их истребляют из пулеметов, искусно спрятанных в труднодоступных укрытиях, их превращают в кровавое месиво пушки, установленные противником на высотных позициях. Но хотя ясно, что взять вражеские укрепления лобовыми наскоками не удастся, генерал Лесне все снова и снова гонит солдат в бой.

А атакуемый по-прежнему невидим. И в этой безликости врага, сидящего по ту линию фронта, есть своя художественная и идейная закономерность. Рози ведь хочет сказать своим фильмом, что у итальянского крестьянина, одетого в солдатскую шинель, другой враг. Этот враг, которого Рози показывает со всей определенностью,— враг в итальянском мундире. Это — буржуазия, класс, который и представлен генералом Лесне.

По тому, как исступленно командует, по тому, какие нелепые с точки зрения здравого смысла приказы отдает Лесне, по тому, как маниакально он действует, не считаясь ни с какими жертвами, можно было бы сделать вывод,что перед нами просто душевнобольной. Но нет, он не идиот и не психопат, этот генерал. Недаром Рози решительно возражал тем итальянским критикам, которые, не желая замечать социальную, политическую направленность фильма, желая ослабить его политическую разоблачительную силу, пытались характеризовать Лесне как психопата. И Рози был прав: в действиях Лесне есть своя логика. Он руководствуется определенными принципами, своим определенным и четким пониманием «патриотического долга», «престижа» той государственной машины, которую он представляет и которая в данный момент «заведена» на войну. Он сам, этот генерал, лишь частица некоего целого, которое именуется буржуазным обществом. И когда он беседует с молодым восставшим офицером, то поначалу говорит с ним почти как «отец родной», который хотел бы наставить на путь истинный заблуждающегося сына. А затем, поняв логику мышления, которую выражает этот молодой офицер, сознательно вставший на сторону взбунтовавшихся солдат, Лесне, не дрогнув, обрекает его на смерть.

Бесчеловечной машине буржуазного общества, буржуазного государства Рози противопоставляет своих р я д о в ы х г е р о е в, особо выделяя среди них лейтенанта Оттоленги, который отказывается стрелять во взбунтовавшихся солдат, и лейтенанта Сасси.

Между Оттоленги и Сасси происходит диалог, являющийся одним из ключевых для понимания режиссерского замысла фильма. Сасси спрашивает Оттоленги:

— Ты сказал, что будешь с нами: что это значит?

И Оттоленги отвечает:

— Это значит, что я буду стрелять во всех, начиная с командира дивизии и выше по иерархической лестнице.

— А потом? — допытывается Сасси.

— Народ создаст правительство, и будет социализм.

Здесь пробуждающееся революционное самосознание, классовая мудрость народа открыто, что называется, фронтально противостоят «безумию» генерала, тому безумию, которое, по определению самого Рози, отнюдь не индивидуально, а выражает «безумие определенной культуры» (под словом «культура» Рози всюду имеет в виду то, что мы обычно называем идеологией. — *Г. К.*).

Оттоленги и Сасси воплощают истинную человечность. И недаром мрачно-серая гамма

фильма, его сухие, почти протокольно-документальные кадры вдруг обретают какую-то поэтичность и даже романтическую трепетность, когда юный Сасси смотрит на нас с экрана. На него, посмевшего бросить вызов бесчестной и бессмысленной войне, развязанной во имя целей, чуждых ему и тысячам таких же, как он, простых людей, направлены сейчас ружья. Считанные секунды осталось ему жить. А он смотрит на нас с экрана, словно прозревая то будущее, ради которого умирает. Ему не дано увидеть это будущее, но мы, участники сегодняшних боев за социализм, запомним одухотворенное лицо Сасси, и его белую рубашку, к которой приколота черная метка, указывающая, где сердце, куда спустя мгновение вонзятся десятки пуль.

...Мертвый Сасси лежит на земле. И белое пятнышко, словно белый огонек, удаляется от нас. Оно уходит во тьму прошлого, но не во тьму забвения, ибо призыв Сасси принят теми, к кому обращен фильм...

Буржуазная государственная машина в разных своих обличиях и совершенно неожиданных порой ракурсах, полицейско-бюрократический механизм как объект последовательного и гневного разоблачения возникают на экране и в таких произведениях современного прогрессивного демократического экрана Италии, как картина Дамиано Дамиани «Признание полицейского комиссара прокурору республики», получившая один из Золотых призов Московского фестиваля, или как фильм Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», показывавшийся вне конкурса.

«Признание полицейского комиссара прокурору республики»

Произведения Дамиани и Петри с разных сторон наносят расщепляющие удары по буржуазному мифу о полицейском, как олицетворении законности и справедливости. Но если Дамиани вскрывает трагическое бессилие и обреченность вскипающего благородным гневом нового Дон-Кихота, на которого вместо рыцарских лат надели мундир полицейского комиссара, то Петри препарирует того же полицейского в его завершенном, абсолютном, предельном «совершенстве», показывает чиновника, воплощающего во всем своем поведении, облике самую суть, то тайное тайных, что скрывается за фасадом буржуазной законности и официальной государственности.

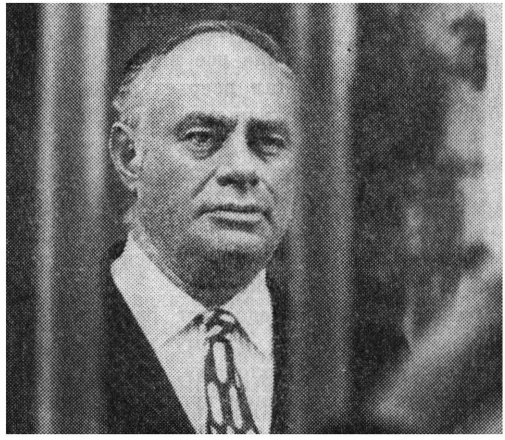
И тот и другой фильм строятся на парадоксальных ситуациях, но эта парадоксальность и выражает «нормальное» состояние, естественное положение дел в том аппарате лжи, лицемерия, социальной несправедливости, который создан для утверждения и сохранения буржуазного правопорядка.

Для того чтобы покарать преступника, одного из главарей мафии, строительного подрядчика Ломунно, на совести которого десятки жертв, полицейский комиссар Бонавия сам

должен стать... преступником. Он вынужден взять в руки оружие и лично, в порядке своеобразного самосуда направить его на всем известного, но недоступного для суда гангстера, ибо другого выхода для такого честного человека, движимого чувством справедливости, как Бонавия, больше нет.

Ломунно уже не раз был арестован, но всякий раз уголовное преследование, возбужденное против него, заканчивалось поражением закона, посрамлением пострадавших и наглым торжеством профессионального убийцы. Его освобождали за... недоказанностью, недостаточностью улик. О, этих улик, этих доказательств было бы более чем достаточно, если б можно было до конца распутать клубок преступлений и посадить на скамью подсудимых всех, кто действовал вместе с Ломунно, кто покрывал его и выручал в нужную минуту. Но в том-то и дело, что машина правосудия неизменно затормаживала свой ход как раз в тот момент, когда со всей очевидностью обнаруживалось, что аферы Ломунно осуществляются при прямом соучастии или, в других случаях, косвенной заинтересованности «сильных мира сего».

Сколько мы видели западных фильмов, где благородный герой берет на себя функцию закона и восстанавливает справедливость, карая злодеев. Иные из этих фильмов возникали как честные, хотя и наивные попытки утвердить веру в возможность противостоять царящему злу, если человек не просто честен, а и сознательно выбирает путь борьбы (вспомним хотя бы известную ленту «Под небом Сицилии»). Но в большинстве то были картины, где подобная коллизия становилась ничем иным как обходным маневром, позволявшим избежать необходимость до конца обличать социально-политический механизм капиталистического общества. Борьба добра и зла, преступника и жертвы, виновного и пострадавшего переводилась из области общественной, гражданской в сферу частных интересов, индивидуального долга, а, следовательно, единичного факта, а не типичного явления. При этом, естественно, буржуазное общество в целом, в своих глобальных проявлениях как бы оставалось в стороне от разыгрывавшейся трагедии.



«Признание полицейского комиссара прокурору республики»

Правда, порой бывало и так, что, как говорится, под занавес на экране появлялись слуги порядка. Они, уже задним числом, подтверждали правоту действий самодеятельного поборника справедливости. И, так или иначе, самим фактом своего появления все же подтверждали утешительную мысль о незыблемости принципов высшей справедливости, которые, мол, при всех случайных, отдельных «пробуксовках» все же в конечном счете осуществляются в буржуазном обществе. Существующий порядок, таким образом, опять-таки оправдывался, а самоотверженный герой, эффектно гибнущий в неравной борьбе, только подтверждал, хотя и от противного, утешительную мысль о том, что господствующий закон, в каком бы лице он ни выступил, рано или поздно, но обязательно осуществит свое истинное предназначение.

В фильме Дамиани самое интересное, правдивое и верное состоит как раз в том, что Бонавия неверно понял и сыграл порученную ему государством роль полицейского комиссара. От него требовалось только ловко п р и т в о р и т ь с я стражем закона, а карать

лишь тех, кого хотят привести к послушанию и покорности «режиссеры», вручившие Бонавия его «роль». Он же все вписанные в его «роль» «слова» принял всерьез и тем самым обрек себя на положение человека, который не мог не стать новым опровержением всей этой старой и хитро сочиненной «пьесы». И «общество» не простило ему ошибки, ибо оно само — это и есть та самая мафия, на одного из главарей которой и замахнулся незадачливый полицейский комиссар.

Финал фильма предлагает сделать решительные выводы еще одному нетерпеливому поборнику истины, молодому, страстно воодушевленному стремлением тут же, немедленно искоренить все зло следователю Траини. Судьба Бонавия, решившегося на отчаянный самоубийственный шаг под влиянием демагогических нападок Траини (о том, что он находится во власти именно демагогии, Траини на этом этапе развития событий еще не догадывается) и погибшего в тюрьме от рук тех самых сил, которым он бросил вызов своим убийством Ломунно, потрясает Траини. И все же, видимо, он еще не прозрел окончательно, поскольку в финале взыскующе и сурово вглядывается в лицо одного из вершителей законности, наивно надеясь пробудить в этом прекрасно обо всем осведомленном дельце что-то похожее на совесть. Но если Траини лишь только начинает где-то в душе ощущать истинное положение вещей, то автор фильма отчетливо понимает то, что еще скрыто от Траини, и со всей определенностью указывает, что именно там, на «самом верху», и находятся главные преступники, ответственные за все творящееся вокруг зло.

Произвол мафии, показанный в фильме, ее террор, так нагло и с такой циничной уверенностью в своей безнаказанности осуществляемый среди бела дня, на глазах немеющих от ужаса горожан, есть лишь крайнее проявление общей, если можно так сказать, *мафиозности буржуазного государства*, буржуазного общественного строя, для которого характерно ничем не ограниченное насилие кучки обожравшихся властью собственников над всем народом.

Эта безнаказанность, как бы заранее гарантированная преступнику, если он из числа «власть предержащих» или пользуется их покровительством, оборачивается трагикомическим фарсом, кровавым балаганом в фильме Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», герой которого опять-таки полицейский комиссар.

Начальник департамента по уголовным делам, получивший у своих подчиненных кличку «Профессор», убивает свою любовницу Августу Терци во время свидания и намеренно оставляет повсюду в квартире... свои следы. Он даже заботливо вкладывает в руку убитой специально для этой цели вырванную нитку из своего галстука.

Если благородный Бонавия сам покарал гангстера, бросив тем самым вызов всей той полицейско-охранительной машине, винтиком которой он должен был бы служить, то «Профессор», совершая преступление, хочет доказать как раз обратное: все, что делается представителем власти, какую бы форму и характер эти действия ни принимали, все равно никогда и ни при каких обстоятельствах не будет подведено под статью закона. Полицейский комиссар — всегда выше подозрений. Он уже заранее невиновен. Любые его действия, именно потому, что это его действия, просто *не могут* рассматриваться как подсудные.

Так рассуждает «Профессор». Но если в этих рассуждениях он в чем-то и «перебирает», давая все же повод заподозрить себя то ли в ненормальности, то ли в совершении преступления, то в главном он совершенно прав. Ведь именно он и олицетворяет «нормальность» буржуазного мира, царящих в нем законов и правовых норм.

Поведение «Профессора» основано на том жизненном опыте, уроки из которого не захотел извлечь Бонавия. Еще недавно «Профессор» возглавлял, как уже говорилось, департамент уголовных дел, теперь в его ведении — еще и департамент политический. «Профессор» уже не раз выступал с громкими погромными речами по поводу опасностей, грозящих обществу «слева», со стороны «красных». Он

охотно разглагольствует и о «злоупотреблении свободой». Он устраивает политические провокации, облавы на протестующих, сам ведет допросы по всем рецептам фашистских застенков.

Он знает, что его фигура уже стала на страницах газет олицетворением всей господствующей системы, всей официальной политики репрессий и преследования инакомыслящих. И поэтому открыто поступает согласно той доктрине, которая рассматривает насилие как вакцину, «гарантирующую» общество от революции как «гарантию цивилизации», понимаемой в духе классовых интересов господствующей клики. И действительно, положение «Профессора», его политический вес, демагогия, к которой он неизменно прибегает, оказывают парализующее влияние на тех, кто расследует дело об убийстве Августы Терци. Да, все улики ведут к нему. Да, виновность кричаще неопровержима. И, тем не менее, абсолютно «недоказуема», ибо признать ее, значит поставить под сомнение весь правопорядок, воплощением которого является «Профессор», этот «гражданин вне всяких подозрений».

«Профессор» одержим не только этой, так сказать, «общей» идеей. У него есть еще и другая, более личная модификация той же концепции, если позволено так назвать его представления об обществе и человеке. Он рассматривает самого себя как бы в двух ипостасях, которые не могут, по его мнению, ни при каких обстоятельствах быть сложены воедино или рассмотрены на равных основаниях. В одной из них он — человек со всеми слабостями и даже, быть может, в чем-то неполноценный. Этим как раз и уязвила его Августа, за что и поплатилась жизнью. Но в другой ипостаси «Профессор» — государственный муж, сильный, решительный, неуязвимый представитель закона, недремлющий охранитель устоев. И в этой, второй ипостаси, он выше всех человеческих слабостей и, следовательно, имеет право считать себя человеком, которому «все дозволено».

Весьма красноречив финал фильма. Все более распаляясь в своей игре и испытывая все большее искушение установить «безлимитность» своей вседозволенности, «Профессор» все откровеннее провоцирует следствие, дразнит его и, наконец, видя, что никто не решается предъявить ему обвинение, пишет сам на себя прямой донос. Потом он сидит дома и ждет появления начальства, которому он и адресовал свое письмо. Но в своем ожидании «Профессор» по-прежнему спокоен, даже дремлет. А во сне видит, как все его многочисленные и всемогущие шефы и покровители смиренно умоляют... чтобы он отказался от своих показаний: ведь он не может, не должен, ни в коем случае не имеет права быть виновным. Шум подъехавших автомобилей будит «Профессора». Он выглядывает в окно и видит, что действительно приехало все начальство, даже самое высокое. На этом фильм обрывается.

Что же, скажет иной зритель, получается, что ответ на вопрос, что же произойдет с «Профессором» дальше, авторами фильма не дан. Но если вглядеться в финал пристальнее, станет очевидно, что ответ намечен со всей определенностью. Ведь для того чтобы арестовать убийцу, преступника, который сам сознался в содеянном, достаточно было бы послать двух полицейских с наручниками. Совершенно незачем для подобной элементарной процедуры ехать на квартиру мерзавца всем синклитом да еще во главе с «с а м и м». Ясно, что дело и примет как раз тот оборот, который только что привиделся во сне «Профессору».

Фильмы Джулиано Монтальдо, Джилло Понтекорво, Франческо Рози, Дамиано Дамиани, Элио Петри, представленные на Московском кинофестивале, со всей очевидностью продемонстрировали те накопления, которые имеет сегодня левый прогрессивный кинематограф Италии. Но думать, что эта ветвь кинематографического древа возникла без своего ствола, было бы по меньшей мере наивно. Тем более что ствол этот вырисовывается во всей своей могучей реальности. Это крепнущая антикапиталистическая борьба итальянских трудящихся, рост антибуржуазных настроений в стране, где все увереннее, громче звучит голос коммунистической партии. Это и неореализм, то мощное течение про-

грессивного итальянского кино, которое явилось в свое время на свет совсем не для того, чтобы бесследно исчезнуть.

«Мы — дети неореализма,— свидетельствует Джулиано Монтальдо.— Его опыт и традиции незыблемы. Вся наша общекультурная и кинематографическая подготовка — из неореализма. Конечно, Феллини, Антониони, поздний Висконти оказали на творческие поиски каждого из нас некоторое влияние, но Петри, Понтекорво, Рози и я сам продолжаем в ином, новом ключе опыт и уроки нашего великого учителя Роберто Росселлини и других «отцов» неореализма. Сегодня перед нами другие проблемы, другая тематика, но уроки прогрессивного итальянского кино первых послевоенных лет — это наши университеты».

«Дети неореализма» — пасынки буржуазного общества. Известный успех фильмов Понтекорво, Рози, Петри, Монтальдо не должен вводить в заблуждение: буржуазия тут ни при чем. Этот успех — следствие расширяющегося демократического фронта борющихся масс, как в самой Италии, так и за ее пределами, результат политических событий, потрясавших буржуазный мир за последние годы. Он прямое следствие общих социально-политических преобразований и изменений, происходящих на планете, где все большее влияние на ход истории оказывают умножающиеся силы социализма. Но художники, живущие в капиталистическом обществе, создавая произведения, атакующие это общество, не могут не испытывать в своей повседневной работе его противодействия своим начинаниям. Вот почему Джилло Понтекорво говорит: «Мы твердо убеждены в том, что на Западе необходимо создать совершенно иное кино, чем то, что существует сегодня, совершенно иную систему кинопроизводства и проката, наполнить произведения другими идеями».

Будучи явлением ярко выраженной политической ориентации, кинематограф, представленный новыми фильмами Джилло Понтекорво, Дамиано Дамиани, Джулиано Монтальдо, отличается и художественным своеобразием, еще ждущим своего подробного изучения.

Здесь мы можем сделать только несколько предварительных замечаний на эту тему, полагая, что эти замечания, возможно, послужат чем-то вроде ввода в предстоящий обмен мнениями.

В дни фестиваля в журнале «Спутник фестиваля» появилась интересная статья В. Михалковича, в которой была сделана попытка отметить некоторые эстетические признаки итальянского политического фильма, в частности фильма «Кеймада». По мнению В. Михалковича, «центральный герой этих фильмов не индивидуум, не вырисованный в мельчайших деталях и тонких сменах настроений характер», «героем» в политическом фильме становится механизм определенного общественного процесса».

Это наблюдение верное, точное, но лишь для определенной группы политических фильмов, в частности, для некоторых картин Франческо Рози, Джилло Понтекорво и других режиссеров. В то же время даже в применении к «Кеймаде» того же Понтекорво данное положение может быть принято лишь ограничительно. Недаром сам В. Михалкович, разбирая финал этой картины (приход Уильяма к Хозе с предложением помочь тому бежать), оговаривается, что «политические фильмы не являются полным и бесповоротным отрицанием психологического кино. Они могли вырасти только на основе этого вида кино, лишь своеобразно используя его достижения и приемы».

Впрочем, и здесь, на этом этапе своих рассуждений, автор статьи все же утверждает, что «привычные, дорогие сердцу многих критиков понятия «идентификация с героем», «сопереживание» к итальянскому политическому кино неприменимы». Но такая категоричность, «глобальность» формулировки, думается, грешит против истины... Ибо в таком случае за рамками политического фильма окажется, к примеру, «Сакко и Ванцетти». Ведь в этой картине одна из задач режиссера как раз и состоит в том, чтобы представить своих героев не только как некие социальные символы, но и как реальных, живых, близких сегодняшнему демократическому зрителю людей.

Неприменим этот критерий и к такому, скажем, фильму, как «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», где режиссер очень пристально следит за всеми парадоксальными сдвигами в сознании и самочувствии героя. В фильме Элио Петри политические выводы поэтому абсолютно неотделимы от анализа характера того самого «индивидуума, выписанного в мельчайших деталях», закономерность появления которого в политическом кино отвергает автор упомянутой статьи.

Вспомним, как великолепно играет «Профессора» талантливейший Джан Мария Волонте. Как его герой репетирует свои предстоящие демагогические выступления (совсем в духе кривляний покойного дуче), как по-актерски готовится он начать допрос, долго выбирая, куда поставить стул, чтобы «эффектнее» выглядеть перед арестованным. Как игриво, снисходительно, «царским» жестом пощипывает за ушко своих подручных. Повторяю, Михалкович прав, наблюдателен, точен, когда характеризует определенную группу фильмов. Но пытаясь сделать обобщение универсального значения, он грешит против истины.

Думается, что при этом им не учитывается еще одна сторона дела.

Сами авторы политических фильмов того типа, с которых начинал Рози, теперь пошли в своих исканиях дальше и глубже. Выступая с произведениями общего политического звучания, они и раньше ставили перед собой задачу сделать правду о шулерстве и преступлениях власть имущих достоянием всего народа, разоблачить официальные мифы, разрушить господствующую ложь, утвердить истину в интересах широкой демократической общественности. Однако, как показал опыт, при всем резонансе, какой имели эти фильмы, именно их стиль, форма в известной степени тормозили их проникновение в гущу народа, к тому самому массовому зрителю, в воздействии на сознание которого была их главная политическая цель. Нередко режиссеры с огорчением убеждались в том, что их фильмы все же оставались пищей более или менее ограниченного круга интеллектуалов.

Эту опасность уловили авторы политического кино. И не случайно во всех беседах, интервью, данных во время нашего фестиваля, они, не сговариваясь, подчеркивали мысль о том, что политический кинематограф, который сегодня несет на экран прогрессивные, передовые идеи века, поднимает знамя классовой борьбы, должен выиграть бой с буржуазным кинематографом по всем линиям и, конечно же, должен последовательно стремиться забрать у него широкого зрителя. А этого зрителя можно привлечь лишь при условии, что политический фильм будет оказывать на него более сильное и глубокое воздействие, чем буржуазная кинопродукция, всей совокупностью своих идей и художественных средств.

Сам Джилло Понтекорво считает свою картину «Битва за Алжир» более строгой, более выдержанной с точки зрения стиля и потому она ему как художнику чем-то дороже, чем его последующие работы. И все же в «Кеймаде» он избирает другую дорогу, сознательно соединяя идеологическую и развлекательную, политическую и зрелищную задачи.

Подчеркивая, что «Кеймада» соединил в себе «два типа фильма — идеологический и приключенческий», Понтекорво разъясняет: «Надо быть реалистами... надо до конца использовать все существующие возможности». И еще: «Если сегодня в Италии мы хотим донести свои идеи до широких зрительских масс, то мы должны считаться с реальным положением вещей». И он прямо оценивает стиль «Кеймады» как попытку «приблизиться к самой широкой публике».

Уступка? В данном случае — да. Действительно, «Кеймада» стилистически не так строг и однороден, как «Битва за Алжир». Но ведь это тоже эксперимент. И нет сомнения, что другие попытки удачнее и органичнее решат ту же эстетическую задачу, в социальной и художественной правомерности решения которой у нас не может и не должно быть сомнений.

Ведь именно на этом пути, на пути к широкой, подлинно народной аудитории, на наш взгляд, художников политического кино и ждет подлинный успех, самые крупные художественные завоевания. Пример этому можно почерпнуть в опыте шведского режиссера Бу Видерберга, успешно работающего в области политического кино. В частности, его последние фильмы «Одален, 31» и «Джо Хилл», показанные на московских фестивальных экранах вне конкурса, достаточно ярко и наглядно продемонстрировали тот творческий метод автора, который он сам сформулировал так: «Рассказывая о политике, хочу рассказать о человеке».

Но прежде чем анализировать фильмы Видерберга, заметим, что эти ленты, посвященные рабочему движению, появились уже на другом конце Европы, на севере, и что, тем не менее, «Джо Хилл» может быть рассмотрен как прямое дополнение или, лучше сказать, продолжение разговора, начатого Монтальдо в «Сакко и Ванцетти». Появление подобных лент одновременно на р а з н ы х географических полюсах континента весьма знаменательно и уже само по себе свидетельствует о социальной однородности тех изменений, которые накапливаются в наши дни в мировом киноискусстве и о которых мы говорили в начале этой статьи.

Джо Хилл, герой одноименной картины Бу Видерберга, швед по происхождению, тоже жил в Америке как эмигрант. И пока он просто мыкался в поисках заработка и заботился лишь о хлебе насущном, его личность никого не интересовала. Но вот Джо, испытав на себе все прелести «американского образа жизни», начал организовывать эксплуатируемых рабочих, стал политическим поэтом-шансонье. И тогда-то на него и его друзей обрушились репрессии.

В фильме есть простой и в то же время страшный эпизод. Бастующего Джо Хилла и его товарищей сговорившиеся хозяйчики ловят и привозят в безлюдное место. Тут озверевшие собственники вытаскивают американский государственный флаг и побоями заставляют рабочих-эмигрантов целовать его, избивая, принуждают их петь гимн США. Эта сцена вырастает до страшного символа: ведь так и в сегодняшних Соединенных Штатах действуют реакционеры всех мастей, «обучая» инакомыслящих «американскому патриотизму».

Фильм Видерберга показывает, какая огромная политическая машина была приведена в действие, чтобы убрать Джо Хилла, простого рабочего, профсоюзного активиста, певца трудового люда. Но разоблачая политическую подоплеку дела, его идеологический механизм, режиссер, подчеркиваем это особо, отнюдь не предлагает зрителю некую раскрашенную схему или иллюстрации на заранее заданную политическую тему. Нет, он стремится прежде всего к тому, чтобы Джо как добрый, отзывчивый, свободолюбивый, веселый, талантливый парень стал близок, дорог зрителю, чтобы он, зритель, пережил ту самую «идентификацию» с героем, о которой говорилось выше. Правда, здесь Видерберг даже допустил некоторую уступку традиционным приемам, в частности, он почти по-голливудски изобразил историю первой любви Джо к миловидной поклоннице оперной музыки. Но этот эпизод подобен инородному телу в общей эстетической структуре картины, покоряющей своей высокой правдой, человечностью, естественной поэзией, рождающейся из самых повседневных и прозаических, казалось бы, подробностей жизни героя.

Да, рассказывая о п о л и т и к е, Видерберг умеет рассказать о ч е л о в е к е, особом, неповторимом. И как, к примеру, поразительно поставлена и сыграна в его фильме сцена расстрела Джо. Его выводят в небольшой дворик тюрьмы, где уже сидят свидетели казни. Хилла сажают на стул, завязывают ему глаза. Потом один из палачей расстегивает ворот его белой рубашки и прикалывает напротив сердца черную метку.

Расстреливать Джо призваны шесть граждан города. Но одному из них — кому неизвестно — дана винтовка с холостым патроном, так что каждый из палачей может, спасаясь от угрызений совести, успокаивать себя и близких отговоркой, что именно у него в ру-

ках и была эта винтовка. И как жалки эти палачи. Они прячутся в специально для них поставленной палатке, в которой проделаны вырезы для ружейных дул.

А Джо, привязанный к стулу, с черным платком на глазах, несколько секунд сидит неподвижно. До последнего мгновения он не верит, что лживое обвинение (тот же вариант, что был использован против Сакко и Ванцетти — убийство, которого он не совершал) приведет его к смерти. Но теперь сомневаться уже не приходится. И Джо начинает дергаться, раскачиваться на стуле. Свидетели и приготовившиеся к расстреливанию обеспокоены: что происходит? Приговоренный ведь должен покорно ждать смерти. Но Джо не хочет умирать с завязанными глазами! Он хочет встретить смерть открыто, прямо глядя в лицо своим палачам, видя землю и небо, от которых его преступно отрывают.

И вот, почти опрокинув стул, он достает головой до стены и рывками сдергивает повязку со своих глаз. Теперь он видит и небо и солнце. А убийцы, они по-прежнему прячутся за брезентом. Хилл усмехается: они трусят. А он уходит из жизни с гордо поднятой головой. И он сам командует: «Огонь!»

Удивителен по своей суровости, правде, трагичности и в то же время глубокой человечности и финал простой и мужественной картины замечательного шведского режиссера.

В своем письме-завещании Джо просил развеять его пепел по свету, чтобы тот помог расцвести хотя бы одному увядшему цветку. И вот товарищи выполняют последнюю волю умершего. Тело Хилла предается кремации. Гроб задвигается в печь, а затем оттуда достается то, что осталось после сожжения. Служитель осведомляется, есть ли у пришедших какой-нибудь сосуд для праха? У друзей Джо — жестяная банка. Служитель деловито подгребает пепел и отдельные, не рассыпавшиеся еще кости размельчает специальной ступкой.

А вечером друзья Джо сидят в комнате профсоюзного объединения. Перед ними на столе горка пепла. Это — прах Джо. А сами они старательно пишут что-то, потом вкладывают исписанную бумагу в конверты, добавляют туда горстку пепла. На конвертах — названия разных городов Америки, Англии, других стран.

«Джо Хилл»

Товарищи Джо деловито, спокойно делают свое дело. Все так просто, обыденно в этой комнате, где еще недавно бывал славный парень и талантливый певец Джо Хилл.

И здесь режиссер добавляет еще одну, поразительно найденную ноту. Комната профсоюза находится по соседству с помещением рабочего клуба. И в то время как здесь клеятся конверты, там начинаются танцы. Слышатся звуки музыки. Товарищи уже приутомились от работы и, поглядев друг на друга, решают пойти потанцевать. Ведь Джо на них за это не обиделся бы. «Не обиделся бы? Как ты думаешь?» — спрашивает один из них. И другой подтверждает: «Конечно, не обиделся бы, более того, одобрил бы. Ведь дарить людям радость, счастье и было смыслом, целью его жизни».

В большом зале клуба тесно от танцующих пар. Всюду молодые, простые, милые лица. И такая же непритязательная, но очень веселая, живая музыка. Друзья Хилла приглашают девушек и начинают веселиться вместе

со всеми. А там, по соседству, на столе лежит горка пепла...

Так трагически и оптимистически, а говоря точнее, истинно по-человечески завершается не во всем ровный, но в целом замечательный, политически страстный фильм Видерберга.

Да, он политический от начала до конца. Он по праву может быть поставлен рядом с картиной «Сакко и Ванцетти». Его обличительный заряд так же велик. Его социальные разоблачения столь же конкретны и точно нацелены. Он тоже звучит как приговор буржуазному миру, его бесчеловечию, а вместе с тем и как гимн благородству, нравственной красоте, необоримости духа истинных борцов за свободу.

И он тоже обращен в наш сегодняшний день, к будущему, которое принадлежит Хиллу, принадлежит Сакко и Ванцетти, а отнюдь не их палачам.

Здесь, прежде чем повести наш разговор далее, хотелось бы отметить любопытную деталь. Фильм «Джо Хилл» был на фестивале в Канне и получил там приз. Что ж, может сказать иной читатель, значит буржуазные фестивали тоже принимают подобные кинопроизведения и даже их поддерживают. Но вопреки кажущейся очевидности, мы утверждаем: нет, и не признают и не поддерживают! Они лишь отдают актам вроде этого некую дань, так сказать, «веяниям» времени, а еще точнее — некоей моде.

Да, сегодня даже некоторые буржуазные кинодеятели любят поиграть в «левизну», показать себя этакими прогрессистами, правда (боже упаси!), отнюдь не выходя за определенные рамки. Вот эти-то рамки и проявились в политике Каннского фестиваля, если взять ее как целое.

Его устроители, приняв фильм Видерберга, режиссера, уже имеющего международное признание, к примеру, не допустили на свой фестиваль боливийский фильм Хорхе Санхинеса «Ночь Святого Жуана» («Мужество народа»), рассказывающий о чудовищном расстреле бастовавших горняков (об этом фильме мы еще расскажем подробнее во второй статье). Почему же в Канне отказались от картины Санхинеса, несомненно обладающей большими художественными достоинствами? Да потому, что о д и н фильм о рабочем движении, о классовой борьбе пролетариата против капитализма еще не делал погоды на фестивале, не менял его, так сказать, идеологического, политического климата. А вот две-три картины подобного рода — это уже могло выглядеть как «линия». И дирекция фестиваля поспешила ответить Санхинесу: нет.

Такова и общая ситуация в современном капиталистическом кино, в его продюсерской и прокатной политике. Фильмы, о которых идет речь в этой статье и которые были собраны в Москве воедино, чтобы как раз продемонстрировать, поддержать, утвердить радующие нас, советских людей, прогрессивные, демократические тенденции, все отчетливее за последние годы под влиянием нарастающего кризиса капиталистической системы проявляющиеся в мировом кино, буржуазное общество принимает лишь сжав зубы. Оно вынуждено мириться с их существованием, но уж никак не склонно давать им поддержку. Оно терпит единичные «вкрапления» таких произведений в общую панораму капиталистического кинопроизводства, но делает все от него зависящее, чтобы не дать им простора, приглушить их общественное звучание, попросту утопить в море продукции, цинично, открыто выражающей буржуазную идеологию.

А именно эта продукция по-прежнему наводняет западные экраны. Антисоветская стряпня, фильмы, рекламирующие американскую агрессию в Индокитае, пропагандирующие самую растленную, антигуманную «мораль», ленты гнусного насилия и грязного секса — вот «пища», которой пичкают массового зрителя. И потому поддержка, которую оказал Московский фестиваль тем ручейкам нового, что пробиваются в разных странах несмотря на все препоны и запруды, особенно важна, существенна, плодотворна.

Впрочем, об этом мы продолжим наш разговор в следующей статье. Там же я намереваюсь остановиться и на тех слабостях, противоречиях, которыми отмечены некоторые из проанализированных здесь фильмов.

Школа мужества. Уроки борьбы

Конст. Славин

Так уж повелось, что, воспринимая Московский кинофестиваль, так сказать, «общим планом», принято оценивать и отмечать его «всемирность». Но в чем она — эта горделивая, престижная «всемирность»?

Каждая фестивальная программа короткометражных — и чаще всего документальных (по разряду конкурсных и внеконкурсных) фильмов — останавливает внимание и зрителей, и критиков, и режиссеров, и сценаристов емкой, без всякого преувеличения поистине планетарной панорамой нашей большой, бесконечно красивой Земли. Экзотические страны и континенты, джунгли из приключенческих романов и фиорды из скандинавских саг — все это действительно зримо, предметно сталкивается на фестивальном экране. Как, впрочем, и знойные пустыни и полусказочные реликтовые леса. И огромные, с вековыми традициями европейские города, и не тронутые цивилизацией бамбуковые хижины неведомых островов. И таинственные южные моря, и скромный, по-левитановски щемящий среднерусский пейзаж...

Лица и костюмы, обычаи и манеры, песни и танцы, орудия труда и жилища — от первозданных «небоскребов» Дофара до современных мощных железобетонных громад Нью-Йорка, отбрасывающих длинные густые тени... Все это в своем изумляющем калейдоскопическом единстве, наверно, подвластно только киноэкрану. И то не каждому, а ф е с т и в а л ь н о м у.

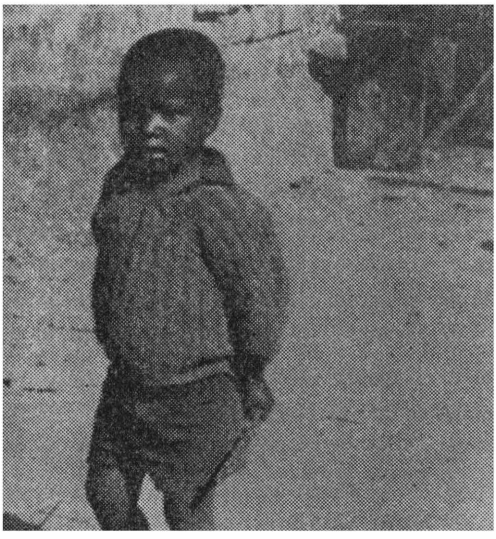
И на этот раз мы в Москве увидели много красочных — и парадных, и торжественных, и декоративных — кадров, увидели и первозданную природу и курортный пейзаж в блестящей рекламной обертке. К нам пришли индийские фламинго из фильма «Огненные крылья» и живописный праздник народа Гвинеи... Мы узнали, как французы объезжают диких лошадей и как выглядит соколиная охота в Кувейте. Красоты своего края показали нам словацкие документалисты и австралийские телевизионники, сделавшие добрый и сердечный фильм о труде лесорубов... Канадская осень и ирландские скалы, подводный мир Полинезии, разливы Нила и аравийский зной... Да, кажется, только кинематографу дано во всей географической полноте, на одном неустанном дыхании большого и представительного киносмотра рассказать о том, как и где, в каких условиях, в какой материальной среде живут и трудятся люди Земли. Как они управляют своей судьбой. Как делают историю.

Мы помним — об этом писали еще Маркс и Энгельс в своей «Немецкой идеологии»,— что «люди должны иметь возможность жить, чтобы быть в состоянии делать историю». И как не оценить с пониманием и уважением благородный труд, пытливый, проницательный взгляд человека, который с киноаппаратом в руках пристально, заинтересованно ищет в окружающей его действительности проявления социального зла и классового неравенства, кровавые следы империалистических амбиций и агрессий, средневековые ужасы расовой дискриминации и розни...

Не в этом ли как раз и заключена истинная всемирность нашего киносмотра?!..

Не в том ли, к а к он ставит жгучие вопросы дня?! И как он в форме живого, пелицеприятного, неопровержимого документального свидетельства отвечает зрителю, людям на вопрос — имеют ли они сегодня, на нашей большой и прекрасной земле, в наш супертехнический, сверхнаучный век то необходимое, что нужно им для того, чтобы жить, трудиться, творить — делать историю...

Посмотрите подпольно снятую на 16-миллиметровой пленке в Южно-Африканской Республике картину «Конец диалога», и вы ясно представите себе один из аспектов этой проблемы. Анонимные авторы фильма, не претендуя на художественные открытия, предъявляют вам фактически документированный образ жизни в ЮАР коренного африканского населения. По сути дела — это огром-



«Конец диалога» (ЮАР)

ный концентрационный лагерь для людей с темным цветом кожи, обслуживающих нужды и прихоти белых рабовладельцев. 17 тысяч мужчин живут неподалеку от Кейптауна без своих семей. Так решили белые хозяева. Дети учатся (если учатся!) лишь до тринадцати лет. Так решили белые хозяева. Для черных во всех городах ЮАР введен комендантский час... Так решили белые... Поселки, в которых живут негры,— грязные, не приспособленные для жизни бараки — не могут быть оставлены ими без разрешения белого хозяина...

Но уже вызревают зерна протеста, и тысячи смелых борцов гибнут в застенках Форстера...

Это колониальная Африка, скажете вы. Но вот картина итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи «Бедные умирают раньше». Она снята в Риме — древнейшем центре мировой культуры и цивилизации. Но смотрите — какой это Рим!.. Совсем рядом с центральными кварталами «вечного города», осаждаемыми пестрыми толпами туристов и праздных гуляк,— ужасающие трущобы бедняков, рабочего люда... Беспристрастная камера, вытаскивая на свет божий доисторические, покосившиеся, кишащие крысами лачуги, грязь, нищету, антисанитарию, предоставляет слово людям, населяющим эти мрачные места. И с какой болью, с какой горечью и гневом обитатели лачуг рассказывают нам о страшных условиях своего существования в одном из самых, кажется, благословенных — и природой и цивилизацией — уголков планеты. Камера документалиста — союзник тех, кто «умирает раньше», и пролетарии, выступающие перед кинокамерой, верят в то, что их голос, их вера в лучшее будущее, за которое они борются во главе с коммунистами, помогут таким же, как и они, простым и честным труженикам — всем обездоленным людям земли в их нелегкой жизни, в их борьбе...

Сегодня нет, пожалуй, в мире газеты или журнала, которые бы не кричали — с оттенком то тревожного удивления, то нескрываемой заинтересованности — о пресловутом «японском чуде». Экономическое и техническое возрождение страны, пережившей тяжелое военное поражение, представляется многими западными японоведами и журналистами как некий феномен всеобщего подъема и обновления.

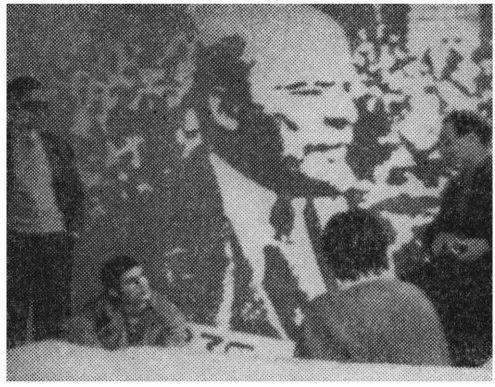
По-другому видит жизнь своей страны японский режиссер-документалист Набуко Акиёси, вместе с рабочей киногруппой сделавший фильм о бесправном положении женщин и девушек, занятых в производстве, действительно оборудованном высокой современной техникой. Но кому она служит? Изнурительный труд приводит к преждевременной старости, к хроническим болезням... Низкая оплата труда не дает достаточных средств к существованию... Обеспеченность работой только до тридцати лет, а потом улица — вот судьба японской труженицы.

Набуко Акиёси назвала свой фильм «Завтрашний день — наш». Потому что ее фильм не только фиксирует беспощадную эксплуатацию женского труда в стране «экономического чуда», но и призывает к борьбе за светлый завтрашний день трудового народа.

В наш век расстояния не проблема. Сегодня всемирная система связи и коммуникаций позволяет документалисту за какие-нибудь часы, ну, максимум день, сутки очутиться на противоположной точке земного шара. Я знаю, что для наших моряков и летчиков (с которыми мне пришлось иметь дело при работе над документальными фильмами) такие, например, слова, как Сингапур, Бомбей, Богота, звучат по-рабочему буднично, совсем как названия дачных станций. То же самое можно было бы сказать и о людях, посвятивших себя кинодокументалистике. В самом деле. Только что, кажется, ты видел Романа Кармена на одном из просмотров в Доме кино, а через несколько дней узнаешь, что он уже на съемках в Чили... В шумном и гудящем, как муравейник, вестибюле Центральной студии документальных фильмов весело беседуют Владимир Комаров и Олег Лебедев. А назавтра они уже снимают в горячих песках Дофара, в отряде армии освобождения... За тысячи километров от родной Москвы с киноаппаратом в руках падает сраженный пулей советский кинооператор Константин Ряшенцев...

Почему я об этом вспоминаю?

Потому что вся географическая кинокарта мира для современной документалистики — привычные будни, работа. И как бы она ни увлекала зрителя необычными красками ландшафта — идейным и творческим знаменем нашего фестиваля стала политическая кинопанорама Земли. Панорама, заставляющая каждого мыслящего и мужественного служителя документальной музы быть там, где люди, народы в жестокой, подчас неравной борьбе отстаивают свое право на жизнь и свободу, где зреет стремление к новым формам общественных отношений, где сбрасываются колониальное рабство и иностранная зависимость, где в классовых схватках, в смертельных боях с империалистической агрессией рождаются герои и борцы — и в их руках будущее, в их руках история. При съемках событий такого масштаба и накала и погиб наш оператор, наш друг Константин Ряшенцев...



«Бедные умирают раньше» (Италия)

«Завтрашний день — наш» (Япония)

А вот что в дни Московского кинофестиваля рассказывал советским журналистам Ха Суан Чыонг — заместитель министра культуры ДРВ, председатель Союза кинематографистов Вьетнама:

«На нынешнем фестивале будет показан новый документальный фильм Нгок Куиня «Стальная стена Винь-Линь». Винь-Линь — крупный пункт на пути из Северного Вьетнама в Южный, форпост у 17-й параллели. Вы поймете, в каких условиях снимался фильм, если я скажу, что три года назад, на

«Горячий ветер свободы» (СССР)

завершающей стадии работы, погибли три наших товарища».

Документальные фильмы отважных вьетнамских документалистов — «Стальная стена Винь-Линь» режиссера Нгок Куиня, операторов Ма Ван Куонга и Ким Мона (ДРВ) и «Охотники в горах Дак-Шао» Чан Тхе Зана, Конара и Ванга (Республика Южный Вьетнам) были удостоены высших наград VII Московского кинофестиваля короткометражных фильмов. Это горячие, овеянные пороховым дымом, подлинные документы борьбы и подвига, выстраданные, вынашенные в героических сражениях с американскими агрессорами и их сайгонскими прихвостнями. Несгибаемый дух сопротивления захватчикам, неодолимое единство армии и народа, страстная, неколебимая вера в победу сообщили простому и суровому документальному материалу поразительную эмоциональную силу. Она передается в зал, берет за сердце, волнует, как живой, непосредственный рассказ активных участников грозных событий, какими на самом деле и стали люди, вооруженные не только кинокамерами, но и автоматами.

Когда видишь, как живет, борется и трудится народ на земле, изрытой глубокими ямами и воронками от американских бомб и снарядов («Стальная стена Винь-Линь»), когда становишься свидетелем того, как вчерашние мирные охотники на барсов — в тех же местах, где они промышляли дикого зверя, теперь ведут борьбу с американскими стервятниками («Охотники в горах Дак-Шао»), отчетливо понимаешь, почему вооруженная до зубов новейшими средствами истребления военная машина США дает осечку за осечкой. Почему она никогда не добьется победы.

Теперь уже можно говорить о том, что вьетнамские документалисты в тяжких сражениях и испытаниях, выпавших на их долю, на долю их Родины, кадр за кадром собирают славную героическую летопись своего народа. Что всем своим духом страстного свободолюбия и надежды их благородная, самоотверженная работа перекликается с нашей фронтовой кинохроникой — с бесценной кинолетописью Великой Отечественной войны. Я вспоминаю фильмы, показанные на прошлом Московском кинофестивале, такие, скажем, как «Дорога на передовую»; мы знаем и другие ленты такого же звучания, отмеченные на киносмотрах в Лейпциге и Кракове... Настанет час, придет художник и из этих сильных, незабываемых документов вырастит монументальную публицистическую киноэпопею... А сегодня — это и хроника мужества и об-

винительный акт, зафиксированный на кинопленке. Было бы наивным считать, что в основе работы вьетнамских кинематографистов лежат только мотивы оскорбленного империалистами национального достоинства. Нет! Своим беззаветным самоотверженным трудом они отстаивают честь и достоинство людей труда в любой точке земного шара. Их право вершить свою судьбу собственными руками. Их право на жизнь. Вот почему труд наших вьетнамских друзей и по значению и по внутреннему смыслу глубоко интернационален.

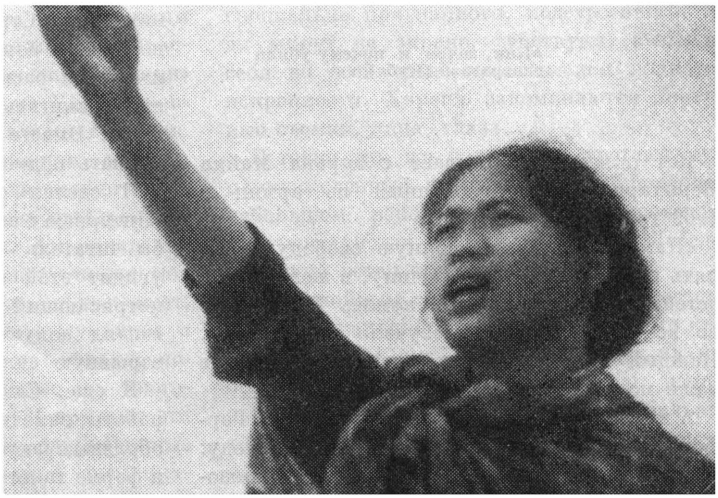
●

Природа современного документализма, его все возрастающая роль в общественной и культурной жизни народов, его проникновение в стилистику многих литературных и кинематографических жанров породили немало спорных суждений и красивых парадоксов. Я заметил, что в этих спорах зачастую подвергается сомнению так называемая «голая хроника». Один из представителей нового американского кино Ионас Мекас так сформулировал свою точку зрения на кинодокумент. «То, что основано на документальности,— писал он,— вовсе не означает подлинного документа. Искусство — это документ, возведенный в десятую степень».

Но в какую степень документальности надо еще возводить документ, обретенный ценою крови и солдатского подвига, ценою жизни?!

В какую степень документальности надо еще возвышать документ, представленный на Московский кинофестиваль известным американским режиссером Джозефом Стриком под названием «Интервью с ветеранами Сонгми»? В нем нет ровным счетом никаких ассоциативных приемов, усложненных монтажных сочетаний или внезапных и столь распространенных нынче контрапунктов в изобразительных и звуковых решениях. Это «голая хроника», свободное интервью, прямая портретная съемка с телевизионной окраской.

Перед аппаратом высказываются бывшие солдаты американской армии, воевавшие во Вьетнаме. Но как важно, как поражающе важно то, что они говорят с экрана! Как важно и как страшно! И как тонко, как наблюдательно, с какой психологической проницательностью схватывает Стрик характерное, индивидуальное в облике своих «героев» — в манере держаться, в интонации — ведь как раз эта полнота портретных характеристик и сообщает той жуткой правде, о которой, собственно, и идет речь в фильме, особую достоверность, неподдельную силу беспощадного исторического документа.



«Стальная стена Виньлинь» (ДРВ)

«Охотники в горах Дак-Шао» (Республика Южный Вьетнам)

«Как, зачем и почему убили генерала» (Куба)

Вот о чем рассказывает с экрана Майкл Бернхард, демобилизованный из армии в 1969 году:

«Нам предоставили полную свободу: стрелять в кого угодно, в мужчину, в женщину, в детей, во всех, кто мог помочь Вьетконгу: во все живое. Это прозвучало как приказ. Каждый мог делать, что хотел. Некоторые даже могли слегка повеселиться».

А вот что поведал бывший солдат Гарри Горфоло, тоже демобилизовавшийся в 1969 году:

«...Я был в деревне, когда все это произошло... В нескольких шагах я увидел вьетнамскую семью. Мужчина, женщина и ребенок были убиты. Выстрелов не было слышно. Я выбрался на дорогу и увидел, как расстреливали семьи. Кругом валялись тела. Мы понимали, что произошло что-то ужасное, но не могли понять, что. Почему так случилось? Почему убивали малышей?..»

Другой солдат — Гарри Кросли — признался: «Мы просто не верили, что это станет так широко известно. Мы чувствовали, что это происходило раньше и будет случаться много раз потом».

А Джеймс Бергтольд с простодушием питекантропа отметил: «Ребята просто врывались в дома и убивали; при этом многие выглядели так, как будто веселятся...» (помните, как первый из «ветеранов Сонгми», Бернхард, ухмылялся: «некоторые даже могли слегка повеселиться» —вот круг и замкнулся, кажется).

Но кульминация фильма лежит в свидетельстве Бернардо Симпсона, которому «посчастливилось» увидеть в деле самого лейтенанта Колли — суперубийцу, известного теперь всем, кто читает газеты и слушает радио.

Вот что сказал Симпсон:

«Я видел все, что происходило в деревне. И лейтенанта Колли, и ров, который он приказал вырыть своим солдатам. Туда загнали человек пятьдесят, а по краям стояли два пулемета и два солдата с автоматами. Колли скомандовал: «Стреляйте в них...» Когда все было кончено, в ров загнали еще пятьдесят человек, и с ними расправились точно так же. Потом стали сжигать дома, хотя там еще оставались люди. Вместе со взрослыми было приказано убивать и детей...»

Я сделал столь обширные выдержки из «Интервью с ветеранами Сонгми» для того, чтобы читатель — даже тот, кто не видел и не увидит этой картины,— сумел уяснить весь потрясающий драматизм простой на первый взгляд документальной съемки, ощутить ее взрывную силу.

И еще. Сам Стрик, определяя суть своей работы, заметил, что она для него была «своеобразным экспериментом» и что ему хотелось в форме такого, казалось бы, «некинематогра-

фического кинематографа» показать, «чем дышит американский солдат», выявить его «социальную прописку».

Не говоря уже об этической ценности творческой, человеческой акции Стрика, о том политическом и моральном риске, на который он отважился, снимая на собственные деньги интервью с бывшими американскими солдатами, я хочу обратить внимание, что сам выбор темы, материала, освещенного в трактовке режиссера резкими, обжигающе жаркими бликами борьбы и протеста, образует, как можно заключить, вдумываясь в смысл сделанного им, важный урок истинной боевитости и публицистической остроты, который так важен для современной политической кинопублицистики. На экране должен отразиться весь многосложный переплет людских забот и тревог, надежд и свершений, запечатленный камерой документалиста. Нет, не только и не столько искусная авторская интерпретация «случайных событий», сколько сила убежденности, сколько упрямый, настойчивый поиск человеческого документа на главных, на самых нелегких путях социальной действительности обеспечит ныне успех и признание кинодокументалисту. И нужно ли удивляться тому, что именно на этих направлениях как бы вторую, новую жизнь получает событийная хроника и прямой, открытый политический репортаж.

Именно таким откровенно репортажным подходом отличается взволнованный кинорасказ «нью-йоркской группы кинохроники» «Только начало», отмеченный на VII Московском кинофестивале одним из главных призов.

У стен Капитолия вчерашние солдаты Пентагона демонстративно отказываются от воинских наград, полученных за «ратную доблесть» на землях Индокитая. Американские документалисты, скрывшие свои имена под титлом «группа кинохроники», показывают, как взлетают ввысь сорванные с мундиров и цивильных костюмов ордена и медали, полученные за разбой и злодейство на многострадальной земле Индокитая. И срывают эти ордена те самые люди, которые, одурманенные пропагандой, скованные палочной дисциплиной, были втянуты в тот чисто американский размах массовых зверств и истязаний, которым вполне могут быть равнозначны понятия «фашизм» и «геноцид». Совсем не случайно солдаты, ввергнутые в эту кровавую кашу и осознавшие теперь, какому богу или дьяволу они служили, сопровождают свое добровольное расставание с полученными во Вьетнаме орденами столь нелестными репликами и выражениями, что слово «дерьмо» является в их лексиконе далеко не самым сильным. Переводчику приходится туго... Но те, кто снимает участников этого поразительного действа, не ограничивают себя показом события. В монтаж, не чураясь прямой иллюстративности, включаются многократно контротипированные и потому не лучшего технического качества хроникальные кадры и документы — многие из них обошли всю мировую прессу,— запечатлевшие злодеяния американских агрессоров на землях Индокитая.

Да, это фильм-обвинение, фильм-протест. Но это «только начало», утверждают документалисты самим названием своей смелой, впечатляющей работы. За ней, надо думать, последует продолжение: новые атаки на цитадель американской военщины, совершаемые с помощью простой кинокамеры.

Во всей «вьетнамской теме» нашей фестивальной программы — теме борьбы, патриотизма, искупления, протеста — нет ничего специально пригнанного, подстроенного. Люди живут на экране, действуют, выражают себя во всей своей человеческой полноте и искренности. Хорошо запоминаются портретные съемки, лица, глаза...

И точно так же волнуют и трогают душу проникновенные человеческие наблюдения в небольшом репортажном фильме советских документалистов В. Комарова и О. Лебедева «Горячий ветер свободы».

Под знойным солнцем Аравии, в жестоких схватках с английскими колонизаторами крепнет и мужает дух людей, вставших на путь освободительной борьбы. Мужчины, женщины, дети, старики — весь народ небольшой, труднодоступной страны Дофар предстает перед нами как один сплоченный боевой отряд,

готовый на самые суровые испытания во имя счастья и свободы. В талантливых съемках В. Комарова и О. Лебедева мы видим, как горстка бойцов в шестидесятиградусный зной совершает мучительно трудный переход, как английские самолеты бомбят затерявшиеся в песках деревенские лачуги, как дети Дофара празднуют день рождения Ильича...

Фильм сопровождается лаконичным, образным комментарием Г. Шерговой.

●

Созидательный дух документальной публицистики, ее позитивный строй и воспитательное значение принято отождествлять с высоким понятием героического киноэпоса. Но где-то — и об этом нужно говорить — звучание этого ответственного термина ощущается как примелькавшееся, расплывшееся. Во многих и многих случаях оно получает формальное, несколько обезличенное истолкование, когда все сводится главным образом к положительному отношению автора-документалиста к избранной теме, к людям, о которых он взялся рассказать с экрана,— к людям, которые действительно и хороши, и добры, и честны, и смелы, и способны на героический поступок.

Тем более становится досадно, когда эти герои всего лишь иллюстрируют своим экранным бытием заготовленный заранее тезис дикторского текста, а сами, по существу, никак не выявляют своих высоких человеческих качеств. В конкретных поступках, в линии поведения, в действиях, требующих особого напряжения всех душевных и физических сил! Мы принимаем в таких случаях на веру их способность пренебречь опасностью, пойти на риск, свершить благородное дело.

Не потому ли как антитеза такому условно «героическому», а на самом деле иллюстративному документализму возникла методология «прямого кинематографа», в техническом отношении обогатившая документальное кино новыми и весьма эффективными способами наблюдения жизни, а в смысловом и тематическом часто направленная — об этом настало время сказать прямо и резко — на демонтаж и дегероизацию позитивной роли документального фильма.

В разнообразных, но, по сути, однозначных явлениях документализма, обнаруживающего себя в русле различных «потоков жизни», «потоков сознания», иных «поточных конструкций», подчас тонут и пафос и героика, а на передний план вышел, прочно там утвердившись, «маленький человек», так называемый «житейский характер», незначительная личность, инертно бредущая по жизни под грузом личных горестей и «неразрешимых проблем». Для такой личности характерны душевная раздвоенность и пустота, инфантильность, неуверенность в себе, в людях, в завтрашнем дне.

Но будем справедливы. В противовес плакатному стереотипу «героических» шаблонных лент в других, по-настоящему правдивых лентах этот маленький человек жил на экране достойно, он думал, чувствовал, размышлял, искал справедливости, боролся за нее. И потому убеждал зрителя своей правдой. Правдой своего естественного поведения...

Где-то в недрах этой школы, у истоков которой стоял такой многоопытный мастер «прямого кино», как Крис Маркер, и родился социальный фильм. И одним из таких фильмов без всяких оговорок и скидок на жанр стал подлинно героический, подлинно патетический и подлинно человечный документ «Анджела Дэвис. Портрет революционерки». Его сделала во Франции ученица Маркера Иоланда дю Люар. И я не погрешу против истины, если скажу, что ее фильм, покоряющий неотразимыми фактами борьбы и жизни, стал настоящей находкой, звездой Московского кинофестиваля.

Иоланде дю Люар удалось снять Анджелу Дэвис незадолго до ее ареста. Кажется, впервые мы увидели, узнали, как говорится, во плоти и крови прекрасную натуру этой замечательной женщины, знакомой миллионам и миллионам людей на земле по газетным фотографиям, обрывочным телевизионным кадрам, бесчисленным очеркам и статьям.

Первое впечатление от первой кинематографической встречи с Анджелой... Перед нами

«Анджела Дэвис. Портрет революционерки» (Франция)

красивый, обаятельный человек. Самобытная, яркая личность. Светящаяся улыбка, добрые, веселые глаза, женственность и нежность; удивительная простота и достоинство, с которыми она держится перед кинокамерой, в общении с окружающими ее людьми, с товарищами по борьбе.

В этой женщине счастливо сочетаются богатая эрудиция ученого с пламенным темпераментом стойкого политического борца и трибуна. Да, ее не возьмешь ни угрозами, ни посулами, ни обещаниями свершить над нею неправый суд, не возьмешь, даже если слепая американская Фемида уготовит ей самое страшное — смертную казнь.

Картина дю Люар напоминает рабочий дневник Дэвис. Мы знакомимся с ней на студенческом семинаре в Калифорнийском университете, видим ее в тиши рабочего кабинета, на митингах и манифестациях в защиту политических узников американской охранки.

Голос Анджелы, записанный на пленку, ведет картину, превосходно гармонируя со всем ее обликом. Сколько уверенности и силы в ее страстной речи на митинге перед Дворцом правосудия! Как ясно и логично, опираясь на повседневный опыт социальной действительности у себя в стране, она разъясняет слушателям ленинские слова о концентрации производства в руках монополий — Дэвис иллюстрирует это положение, анализируя деятельность банковской олигархии своего штата.

...С гордостью и бесстрашием она заявляет о своей принадлежности к Коммунистической партии...

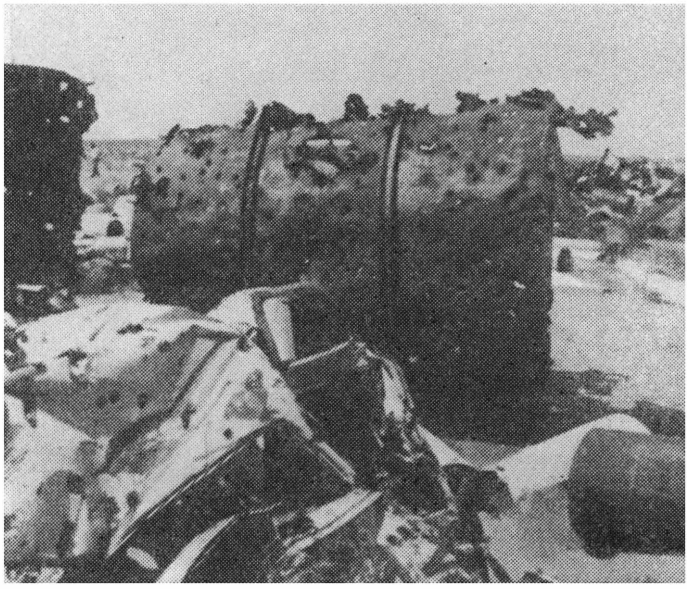
Дю Люар снимала Дэвис до ареста.

Но предваряя свой рассказ об Анджеле, она показывает ее в руках тюремщиков и полицейских. И серая фотография глухого тюремного здания — одно зарешеченное окошко на каком-то высоком этаже, за которым угадывается лицо бесстрашной американской коммунистки,— надолго остается в памяти как горький образ бесправия и произвола.

●

На нашем фестивале почти не было историко-документальных монтажных фильмов. Не думаю, что этот жанр исчерпал себя. Что в хроникальных архивах мира не осталось неиспользованных кадров, напоминающих об ужасах войны и фашизма, о доблести человеческого духа.

Но, по-видимому, сегодня документалистов интересует другое — знамением времени становится политическая публицистика, обра-



«Прощай, Уилус!» (ГДР)

щенная к творимой на наших глазах действительности. Многие документалисты находят горячий, вдохновляющий материал в судьбах стран и людей пробуждающихся континентов, в движении, охватившем так называемый «третий мир», в классовой борьбе, ежечасно напоминающей о себе в «классических» странах европейского континента.

Один из наиболее одаренных документалистов наших дней, знаменитый кубинский режиссер Сантьяго Альварес был удостоен высокой награды фестиваля за фильм «Как, зачем и почему убили генерала».

Со свойственным ему темпераментом, используя многочисленные свидетельства и факты, Альварес провел своеобразное кинематографическое расследование истории убийства одного из видных чилийских военачальников, сподвижника президента Альенде — генерала Шнейдера.

Но это не документальный детектив. На широком фоне народной жизни, привлекая кадры из старых хроник, газетные материалы, фотодокументы, Альварес вскрывает социальный смысл борьбы и чаяний чилийских тружеников, обездоленных своими помещиками, капиталистами и американскими империалистами. Это к ним ведут нити убийства генерала Шнейдера. Это они сегодня выступают как самые яростные враги социальных преобразований, осуществляемых правительством Альенде. Это они плетут интриги против всех освободительных сил на южноамериканском континенте...

В немецком фильме В. Хайновского и Г. Шоймана «Прощай, Уилус!» рассказывается о том, при каких условиях американцы вынуждены были покинуть одну из своих крупнейших военных баз в Ливийской Арабской Республике. Картина со скрупулезностью археологического исследования воссоздает особенности жизни и быта американских вояк на оставленной ими базе. В ней много выразительных подробностей и колоритных съемок, но — к нашей досаде — работа Хайновского и Шоймана на этот раз не выдерживает избранного ими метража. Где-то возникает впечатление, что авторы повторяются, топчутся на одном месте. К тому же в каких-то весьма важных эпизодах, призванных выра-

зить как раз основную тему фильма, они больше рассказывают, чем показывают.

И тем не менее это острое политическое эссе — яркое и броское, как призыв к борьбе и действию.

Теми же чертами открытой публицистичности отмечены «Четыре примера для агитации» — лаконичные, десятиминутные киноплакаты, созданные в ФРГ Х. Ю. Вебером, О. Нойманом, Ф. Штютцингером, Д. Вайхом, И. Оберхором, Э. Едамусом, Х. Зауберманом и К. Люксом.

О чем говорят эти документальные кинопримеры?

О растущей стоимости жизни и обостряющихся социальных противоречиях. О том, что народные деньги уходят на вооружение, поглощаются производством военной техники. И о том, что подлинные интересы немецкого народа, всех трудящихся в ФРГ выражает Германская компартия. В киноплакатах широко используется кинорепортаж, многообразные наблюдения жизни. Камера не стоит на месте — она в непрестанном движении, в действии, в поиске... «Четыре примера для агитации» достойно противостоят ура-патриотическим милитаристским кинобоевикам, заполнившим экраны ФРГ, с их пропагандой пронацистских настроений, войны, реваншизма.

Да, теперешний документальный фильм выказывает явные поползновения на роль исследователя и судьи болезненных явлений и процессов общественного развития. И, что нетрудно заметить, с нецритворным подъемом и нескрываемой откровенностью кинопублицистика заявляет о себе как о мобильной и целеустремленной политической силе. При этом она ищет самые резкие способы воздействия на мысль и чувство человека. Даже такие, какие еще вчера могли вызвать обвинение режиссера в преднамеренно «организованной реальности».

Вот смотрите — в небе Баварии маневрируют новейшие самолеты... Звук выстрела — и нет школы. Еще — и нет больницы... А все это происходит в те дни, когда там не могло быть никакой бомбежки. Но так декларируют свою мирную программу люди, создавшие в ФРГ «Четыре примера для агитации». Войны нет, но идет безумная, бесчеловечная стрельба деньгами, убедительно говорят они своим фильмом, идет бомбометание деньгами, на которые можно было бы построить и школы, и лечебные учреждения, и дома для престарелых...

Кубинец Сантьяго Альварес вместе с достаточно энергичным комментарием вводит в свою картину «Как, зачем и почему убили генерала» еще и крупные, кричащие надписи от

«Только начало» (США)

автора — совсем как во времена вертовского документализма.

Неизвестные по именам режиссеры «Конца диалога» не удовлетворяются контрастными параллелями в прямых монтажных сопоставлениях негритянских трущоб и фешенебельных кварталов Иоганессбурга («только для белых»), то есть не ограничиваются однородным съемочным материалом. Хотя, я думаю, и его вполне бы хватило на фильм, тем более создаваемый в нелегальных условиях.

Но нет!.. Контраст усиливается и обостряется еще и окраской кадра. Ради этого чистенькие, прилизанные кварталы белых снимаются в цвете, а и без того поражающие своим убожеством и нищетой лачуги темнокожих граждан ЮАР — на черно-белой пленке.

Нет нужды искать объяснения этим простейшим, с профессиональной точки зрения, приемам: они подсказаны самой жизнью, сюжетом, выхваченным из конкретной социально-политической обстановки. И документалисты, открыто поднимающие свой голос в защиту бедных, угнетенных, гонимых, обращаются со своей картиной не к «специальному» или, как принято иногда говорить, квалифицированному зрителю, а к совести миллионов. Они вправе поэтому высказывать свои взгляды и наблюдения самым доступным и лапидарным способом. В особенности когда имеется ориентация на телевизионный экран.

Но та же фестивальная программа дает нам примеры прямой агитационной установки и в работах, где вроде бы и не была сформулирована какая-либо определенная политическая мысль.

Героем американской цветной ленты «Магические машины» стал странноватый, забавный умелец, собирающий из отслуживших свой век шестеренок, приводных ремней, колес и других механических отбросов смешные, нелепые, неизвестно для чего и для кого предназначенные конструкции, где что-то движется, вращается, проявляется какая-то динамика, незнакомая фактурность.

Этот «самодеятельный» служитель металлического «поп-арта» с искренним самозабвением, виртуозно конструирует свои странные модели, не вкладывая в них ровным счетом никакого содержания! Но однажды, словно в момент внезапного озарения, он придает одной из своих конструкций угловатую форму жандарма, обрабатывающего полицейской дубиной большой и трогательный цветок... Так режиссер Боб Куртис недвусмысленно откликается на бесчинства полицейского режима, царящего в Америке, делая это как бы «мимоходом», непроизвольно, вроде бы показывая нам всего лишь чудаческое «хобби» человека, бесконечно далекого от реальных земных проблем.

●

В наши дни в науке, в искусстве (в кино, может быть, в самое последнее время) появился термин «на стыке жанров». Он указывает, в частности, на то, что некоторые документалисты все чаще теперь рискуют прибегать к реставрации и реконструкции факта. В документальную ткань включаются организованные и даже сыгранные «под хронику» эпизоды и кадры, направленные на то, чтобы укрепить и углубить подлинность документальной пластики. У одних это получается, у других — не очень, и пока такие попытки носят экспериментальный характер, наверно, еще рановато делать далеко идущие выводы и прогнозы...

На фестивале мы видели одну внеконкурсную ленту, поставленную в Италии, под названием «Океан» — в ней на документальном фоне живописных, красочных островов и морей разыгрывается история юноши-туземца (его изображает артист), который в силу племенных традиций обречен на вечный поиск обетованных земель, где, как гласят легенды, царствуют свобода и справедливость, а люди живут в мире и благоденствии.

И смелый юноша, верный своему долгу, на зыбком, самодельном катамаране, в одиночку (если не считать съемочной группы с первоклассной техникой для цветных, ночных и подводных съемок и большой группы статистов!) устремляется в океан.

Он переносит невероятные трудности, испытывает голод и жажду, сражается с акула-

ми, с многобалльным штормом, попадает к людоедам... И, наконец, когда, пройдя через все эти муки, он находит желанный остров, оказывается, что это... полигон для испытания американских атомных бомб, и смельчака ждет неминуемая гибель. Вот тебе и обетованная земля!

Зритель меньше всего ждет такого финала. Ведь ему показывают фильм, в котором с недюжинным техническим мастерством обыгрываются экзотика морских глубин, фауна и флора красивых материков, ритуальные обряды и обычаи населяющих их племен.

Но этот зловещий атомный атолл внезапно выводит картину из привычного жанра фильма-путешествия или подводного фильма «а ля Кусто» в ряд картин острополитического звучания. Авторы с хорошо рассчитанным спокойствием, как будто все так и должно было случиться, приводят нас к выводу о бренности, безнадежной иллюзорности таких вот поисков иной и лучшей действительности.

...На каждом фестивале должен быть свой «гвоздь», своя сенсация. Ее ждут, за ней стоят в очереди, о ней распространяют самые невероятные слухи. Очень смешно было наблюдать, как в кулуарах Дома кино возникали яростные споры вокруг фильма, знакомого пока только по названию или чьим-то рассказам...

Нечто подобное произошло с картиной американца Грина «Хроника Хеллстрома», находящейся «на стыке» научно-популярного, игрового и документального кинематографа.

И все же этот фильм больше тяготеет к научно-популярному жанру, хотя в нем и действует актер, исполнитель главной и единственной человеческой роли: в фильме с завидной документальной подлинностью и полнотой снят скрытый от простого глаза мир насекомых.

Перед нами непрестанная война за существование, сражения, битвы... И кто-то уже в «общественной» организации жизни муравьев и пчел, саранчи и термитов, показанной Грином, усматривает стремление обнаружить «социальное» содержание. Тем более что фильм устами своего героя обрекает род человеческий на бесславную гибель из-за его, по сравнению с насекомыми, биологического несовершенства! И действительно, каким бессильным и жалким выглядит в фильме Грина человек перед огромным и сильным «широкоэкранным» муравьем!..

Грин не только продемонстрировал удивительное кинематографическое мастерство в сложнейших микро- и макросъемках, но и сопроводил картину нашпигованным эффектными парадоксами комментарием — они вызывают живую реакцию зала. Но в них, в этих зловещих парадоксах, нетрудно уловить фальшивые, явно тенденциозные нотки.

И как бы умно и красиво ни изъяснялся герой фильма — придуманный кинематографистами ученый Хеллстром; как бы настойчиво он ни внедрял в сознание зрителя идею роковой обреченности человека, бессильного выдержать столкновение с насекомым, нечувствительным, скажем, к термоядерной радиации и способным через две недели после тотальной атомной войны снова полностью возродить свой биологический вид (а человеку на это потребуются многие миллионы лет!), все эти изящные софизмы навеяны определенным, безнадежно мрачным мировоззрением, тем самым, что возникло под влиянием философий буржуазных «пророков», которые воспринимают мир как вулкан, готовый в любой момент похоронить под своими извержениями все человечество.

Не вдаваясь в подробный анализ «Хроники Хеллстрома» (фильм заслуживает отдельного и специального разбора), замечу, что Грин и его коллеги, сознательно или инстинктивно, но вполне определенно выражают идею необратимого кризиса человеческого разума, его гибели, крушения всех научных, культурных ценностей, созданных на протяжении веков. Хотели ли они того или нет, но так или иначе они ставят под сомнение самую необходимость, целесообразность борьбы за лучшее устройство общественных отношений на земле, за будущее.

Таким образом, чем дальше развивается фильм, тем яснее делается, что Грин ведет свой разговор с идеологических позиций такого, например, реакционного философа, как

Э. Шпрангер из ФРГ, утверждающего, что «отрезок времени, означающий для нас настоящее, содержит нечто жуткое на своем пороге...».

Другой западногерманский проповедник неизбежности войн и гибели человечества Коуденхове-Калерги еще ближе подходит к биологической кинометафоре Грина: «...Борьба за существование есть закон жизни... Война представляет собой определенную форму этой вечной борьбы. Она не является изобретением человека. Так же муравьи и термиты мобилизуют армии, устраивают сражения и ведут войны. Мировая история есть военная история».

В этой антинаучной аргументации легко прослушиваются отголоски тех утверждений социал-дарвинизма, всю несостоятельность которого уже давно показал В. И. Ленин, отмечавший, что «перенесение биологических понятий в о о б щ е в область общественных наук есть ф р а з а».

И само собой напрашивается вывод, что, несмотря на блестящие зоопсихологические изыскания, «Хроника Хеллстрома» — это не что иное, как опыт популяризации в кинематографе модных на Западе идей «конца человечества» и отмечен он не только естествоиспытательским пафосом, но и недвусмысленной, откровенно политической тенденцией, не оставляющей человеку никакой надежды...

●

В дни VII Московского кинофестиваля на широком полотне Центрального дома кино появлялись широкоэкранные и полиэкранные киноленты, такие, как наш «Интернационал», отмеченный наградой за создание монументального образа революции средствами новейшей техники кинематографа.

А рядом с ними на большом и просторном экране возникали картинки, спроецированные скромным 16-миллиметровым кадром. И в этих маленьких кадрах, как и в других кинолентах, возникал особый напор страстей, убежденной и целеустремленной авторской мысли! Вспомним японский «Завтрашний день — наш» и «Конец диалога» — о расистском режиме в ЮАР, вспомним портрет Анджелы Дэвис...

По всему видно, что эти картины рассчитаны, я думаю, так же как и другие ленты, снятые на обычной 35-миллиметровой пленке, для показа по телевизионным каналам.

Не потому ли мы то и дело наблюдаем в них крупноплановое изображение, длинные монтажные планы, большие разговорные эпизоды и интервью?

Вероятно, ставка на телевизионный экран призывает к определенным техническим и творческим приемам. Но эти же работы, оказывается, нисколько не проигрывают, будучи перенесенными на большой киноэкран. И даже, включаясь в ответственный кинематографический смотр, они занимают на нем достойные места.

В связи с этим я хотел бы напомнить и о том, что многие наши документальные ленты, сделанные в условиях «традиционного» кинопроизводства, в свою очередь охотно показываются Центральной и местными студиями телевидения. Но почему-то у нас между кинематографом и телевидением еще не установлена обратная связь. Документальные фильмы, создаваемые в телевизионных киностудиях, молчаливо игнорируются кинопрокатными организациями, хотя они, как нигде в мире, располагают большой специализированной и клубной сетью.

Поэтому телевизионные документальные фильмы, как закон, после двух-трех показов уходят в небытие. А они могли бы жить и жить, делать большое и полезное дело и на общем экране. Разве кинозрителя не заинтересовали бы новые работы, созданные Л. Кристи, В. Лисаковичем, И. Беляевым, А. Габриловичем, М. Хуциевым на производственной базе телевидения?..

Опыт VII Московского кинофестиваля, его зрительский и общественный успех говорят о том, что пришло время ломать ведомственные перегородки между кинематографом и телевидением. Более того, я убежден, что многие документальные телефильмы могут достойно представлять наше публицистическое киноискусство на больших киносмотрах.

Но возвратимся к фестивальной программе. И отметим, что она преподнесла зрителю некоторые весьма интересные новинки также в жанре очерковой документалистики.

Большое впечатление производит, например, венгерский фильм режиссера И. Киша «Столетие», посвященный культурным, социальным и экономическим достижениям одной из братских республик нашей страны — Советского Узбекистана.

Киш с большой любовью и ответственностью подошел к своей работе; он с дотошной скрупулезностью изучил архивные материалы, показав нам кадры, которые мы, советские кинодокументалисты, увидели впервые. Но дело даже не в этом. Режиссер нашел интереснейший творческий прием в сопоставлении съемочного и архивного материалов. Он столкнул описания венгерского путешественника Вамбера, который сто лет назад побывал на узбекской земле, с нынешними кадрами из жизни нашей Средней Азии. И получил впечатляющий, волнующий эффект. Можно поражаться тому, как кинематографично выглядят в фильме статичные рисунки и фотографии, как органично они включены в съемочный материал.

Возрождение на документальном экране исторических кадров и эпизодов чаще всего диктуется велением времени, задачами политического момента, сложившегося в той или иной стране.

Неувядаемые страницы биографии и революционной деятельности Клемента Готвальда оживают в чехословацком фильме Д. Голуба, привлекшего многоплановый иконографический и хроникальный материал. Режиссер собранно, целеустремленно ведет рассказ о жизни пламенного борца за дело рабочего класса, умело вкрапливая в него современные кадры борьбы и труда своего народа. О боевых традициях чехословацких железнодорожников рассказывает киноочерк «Врутки», «привязанный» к месту отшумевших классовых битв конкретными судьбами людей. Мгновения волнующих воспоминаний о совместной борьбе с фашизмом советских и чехословацких воинов придают особую трепетность кадрам небольшого фильма «Славин», созданного словацкими документалистами.

«Столетие» (Венгрия)

Думается, что обращение к революционному героическому прошлому своей страны симптоматично и закономерно для сегодняшней чехословацкой кинопублицистики.

Интересные в познавательном отношении работы показали польские и югославские документалисты. В них проступают жизнь, ее реальные проблемы, те самые вопросы дня, которые решают сегодня трудящиеся братских социалистических стран.

Возможности современной документалистики далеко не безграничны. В ней, как ни в каком ином деле, связанном с идеологией и творчеством, результат зависит не только от личных достоинств и устремлений исполнителя.

Успех, творческая победа в огромной степени обусловлены качественным состоянием технических средств, которые в нужный момент должны находиться в распоряжении документалиста.

Давно ли мы удивлялись тому, как, всего лишь немного модернизировав и облегчив съемочную технику и звукозаписывающие системы, повысив чувствительность пленки, документальное кино смогло глубоко вторгнуться в скрытый мир человеческих чувств

и раздумий? На этом пути много ценного было найдено и в методологическом отношении — в общении с людьми, в способах их съемки, в приемах монтажа и синхронизации материала. И главным образом, я повторяю, появились новые технические возможности вторжения в действительность. Возможности обретения интересного человеческого документа без превращения квартиры или цеха, репетиционного зала или проектной мастерской в подобие киностудии «на выезде». Да и съемки на натуре — в разное время суток, в любых погодных условиях, в тесной уличной толпе, на переполненных транспортом магистралях — обрели принципиально иную, более свободную, по-настоящему импровизационную форму. И все это благодаря все той же облегченной и синхронизированной камере, ее оптическому перевооружению и опять же — повышенным качественным параметрам пленки.

Почему я об этом говорю?

Как ни странно, но на фестивале мы почти не увидели работ, показавших изощренную остроту операторского глаза, виртуозное обращение с камерой (ну, за исключением, может быть, «Хроники Хеллстрома», но это же специальные съемки) или особую глубину репортажного ви́дения. Как правило, вся пластическая часть картин находилась на среднепрофессиональном уровне. Местами проглядывали даже техническая небрежность, даже намеренное вроде бы безразличие к качеству изображения. Камера статична, второй план почти не просматривается, объектив отказывается от фиксации детали... Может быть, все это сознательно планировалось, чтобы не отвлекать зрителя от главного, от смысла ярким и эффектным кадром?

Не знаю. Не уверен!.. Думаю, что это от бедности. Полагаю, что в этом сказывается ограниченность материально-технических ресурсов у прогрессивных кинодокументалистов. И пониженные критерии телевизионных продюсеров, в общем-то слишком уж спокойно относящихся к изобразительному качеству материала. Было бы видно! Больше от телепередачи нечего ведь и желать... (И на нашем телевидении есть такая тенденция; в эфир тоже то и дело попадает операторский и лабораторный брак.)

Думаю, что эта техническая то ли небрежность, то ли невзыскательность ставит нас перед рядом новых профессиональных проблем.

Нас не удивляет больше то, как свободно, раскованно чувствуют себя на экране люди, как они думают, говорят, спорят. Вступая в контакт с кинокамерой, документальные герои будущей ленты встречают внимательного собеседника, объективного наблюдателя, а бывает — и заинтересованного союзника. И когда зритель выносит это из картины, душой и сердцем осознает движение авторской мысли, мы понимаем, что цель достигнута.

Но и в смысле глубины наблюдений з а ч е л о в е к о м фестивальный экран не продвинул нас далеко вперед, не показал, на мой взгляд, того, чего бы мы не знали или не смогли сделать раньше.

Больше того. Мне показалось, что за редким исключением (сошлюсь на такую, к примеру, талантливую работу, как «Анджела Дэвис») — человек как характер, как индивидуальность, тип сошел с экрана, перестал интересовать документалистов в своем, так сказать, внутреннем, личностном выражении. Я не хочу сказать, что он растворился в массе, в безликой толпе, однако же подчеркнутая установка на событийность, масштабный характер многих и многих работ позволяют говорить о том, что задача коллективного портрета снова привлекает внимание документалиста больше, чем портрет отдельного человека. В портрете коллектива они видят возможность очертить целостный облик, содержание и противоречия всей эпохи, показать ее на более общем, вернее, обобщенном плане.

В этом, по-видимому, есть свой глубокий смысл, но есть и нечто такое, над чем стоит специально задуматься.

Мы часто, из года в год планируем так называемые кинопортреты или очерки о людях, не отдавая себе отчета в том, что многие из этих очерков, собственно говоря, только

буквалистски воспроизводят моменты жизни и труда того или иного человека. Хорошо еще если попадется интересная личность, способная захватить зрителя собственным обаянием или неожиданной мыслью. Но в массе своей эти очерки не несут в себе никакой обобщающей сверхзадачи. Думаю, что как раз поэтому нашей кинопублицистике нередко недостает и п у б л и ц и с т и ч н о с т и, подлинно авторского начала, отношения к материалу.

А лучшие ленты Московского фестиваля показали, как можно на простейшем, будничном материале сказать о высоком назначении человека, как можно не приглушенно, а, наоборот, темпераментно, страстно, в открытую затронуть струны человеческой души и побудить зрителя к деяниям и поступкам, имеющим высокий гражданский смысл.

Говорят, что скрытая камера притенила, спрятала публицистический пафос, что ей не по плечу обобщение, что она пригодна лишь для камерных, чуть ли не интимных наблюдений. Не знаю, что считать «скрытой камерой» — достоверную подлинность съемки или ее техническую сторону. Думаю, что это разные вещи: мы видели во многих фестивальных картинах непринужденное, непосредственное поведение людей, снятых как будто невидимым аппаратом. И кадры эти оказались не противопоказанными и для фильмов нескрываемого политического, публицистического порыва. Можно вспомнить в этой связи и вьетнамские ленты, и чилийский фильм о бедственном положении шахтеров, и японский «Завтрашний день — наш», и итальянский «Бедные умирают раньше»...

А вот некоторые очерково-портретные ленты, фильмы как бы «интимного» плана оставляли желать лучшего. Даже картина таких благодарных возможностей, какой могла стать лента о замечательном, всемирно известном певце и борце-антифашисте Эрнсте Буше, показалась мне холодноватой и скомканной. Личность, вся жизнь этого стойкого антифашиста исключали кабинетную съемку, метод простейших иллюстраций. Кажется, все в этой теме — и выходы в прошлое, и песня, и слово — открывало перед режиссером широчайший простор для смелых исторических ассоциаций и взволнованной публицистики. Тем более удивительно, что такой опытный и талантливый режиссер, как Карл Гасс, не ощутил эти потенции своего материала.

Можно указать еще немало картин, авторы которых, упуская заключенные в жизненном материале драматургические возможности, сбивались на простой пересказ, флегматичную регистрацию фактов. Я думаю, что далеко не полностью овладел своей темой, например, английский режиссер Д. Уильямс в очень интересной по фактуре картине «Обратная сторона прогресса». Думаю, что далеко не всю истину о беспризорных детях, об их трудной судьбе сказал югослав В. Хаджисмойлович в своем добром, искреннем, но все-таки созерцательном фильме «Мечтатели»...

Сегодня человек, претендующий на роль сценариста или автора-режиссера документального фильма, должен отчетливо представлять себе, что может и чего пока не может сделать этот род кинематографа, еще связанный многими и многими материально-техническими препонами. Тем более энергично надо ломать предрассудки, еще бытующие в кинопублицистике и заключающиеся в умалении роли автора, а вместе с ним и драматургии документального фильма. Есть предрассудки и другого рода. Например, предрассудки, в силу которых специфика кинодокументалистики нарочито противопоставляется телевизионному документальному фильму... А разве не предрассудком является стремление иных режиссеров показать жизнь «как она есть», не объяснив корневой смысл явлений, не организовав определенным образом сознание зрителей?..

Обо всем этом заставляет задуматься не только последний Московский фестиваль, но и наши обычные будни, общее состояние дел в документальном кинематографе, в том числе и в нашем.

В публикуемых ниже высказываниях кинематографистов разных стран освещаются разные аспекты VII Международного кинофестиваля. Режиссеры, актеры, критики рассказывают не только о своем творчестве, но и о положении кинематографий в своих странах, касаются наиболее острых, наиболее актуальных проблем прогрессивного киноискусства. При всем разнообразии публикуемых здесь выступлений, которые порой весьма существенно отличаются и самой формой повествования, и интонацией, и направленностью характеристик, в целом они, можно надеяться, создадут хотя и несколько мозаичное, но все же достаточно определенное представление о месте, которое занимает кино в общем фронте антиимпериалистических сил, о значении самого массового из искусств в напряженной борьбе против реакции, против устоев буржуазного порядка. В то же время публикуемые высказывания отражают в определенной мере направленность и характер споров, проводившихся в кулуарах фестиваля.

Беседы и статьи подготовили О. Болтянская, О. Джураева, В. Львов, Г. Цитриняк.

Политический фильм в Италии

Дамиано Дамиани **(ИТАЛИЯ)**

— Как соотносится ваш фильм с общими тенденциями итальянского кинематографа?

— Часто, когда говорят о политических тенденциях итальянского кино, забывают сказать об их причинах. У иностранцев может создаться впечатление, что кинематографисты Италии не любят свою страну. Но в буржуазном обществе слишком многое должно подвергаться критике. Именно из любви к стране, к ее народу. Фильм «Признание полицейского комиссара прокурору республики» стоит в ряду острокритических работ итальянского кино этого толка. Он отражает проблему, реально существующую в стране, особенно в некоторых ее южных районах.

Приведу две цитаты.

«Если окинуть взглядом репертуар итальянских кинотеатров последнего двадцатилетия, нетрудно заметить, что ряд тем постоянно оставался под запретом. Среди них неизменно были темы, затрагивающие деятельность итальянской полиции и следственных органов». Это писал Джузеппе Каталано в римской газете «Эспрессо».

Вторая:

«Новому кино необходимо новое содержание, оно стремится к политическим темам, оно больше не хочет быть творением рук режиссерской элиты, которая создает свои произведения для публики, безоговорочно принимающей «патерналистский» кинематограф». Это сказал Чезаре Дзаваттини.

Создать фильм, обличающий полицейский аппарат, шире — государственный механизм, было невероятно трудно. Прежде всего возникали опасения, что в суд может поступить жалоба за оскорбление государства. Но трудности ожидали нас не только в процессе работы, а и после создания картины, потому что первыми зрителями были работники магистратуры, которые просто переполняли залы, когда демонстрировали наш фильм. Тем более было интересно узнать, что противники фильма не оказались так монолитны, как, думалось, должны были бы быть. Возникла разобщенность: нашлись более либеральные и более консервативные слои. Вероятно, так получилось потому, что картина отразила нечто неоспоримо реальное, существующее в жизни. Ведь это же факт, что история, рассказанная в моей картине, очень близка к реальности: спустя месяц после выхода фильма на экраны в Палермо действительно был убит прокурор.

— К каким проблемам вы чаще всего обращаетесь в своем творчестве?

— Я сделал одиннадцать фильмов. И во всех одиннадцати есть один общий мотив — это мо-

тив общности социальных и психологических процессов, протекающих в жизни; до сих пор, впрочем, я изображал их раздельно, но, может быть, в фильмах, которые я сделаю в будущем, я покажу их в единстве, в комплексе. На мой взгляд, они очень близко стоят друг к другу. Кому-то такая точка зрения может показаться ошибочной, но для меня искусство интересно только в том случае, если обе линии сходятся.

В одном из первых моих фильмов, в «Наемном убийце», я постарался дать портрет богатого человека, который ходил по городу и искал наемного убийцу, человека бедного, разочарованного, отчаявшегося, у которого не было другого выхода, кроме как стать убийцей за деньги.

Фильм этот привлек внимание публики и критики. И дал повод назвать меня «достойным продолжателем неореалистического кино в традициях Дзаваттини».

Чтобы дать пример фильма противоположной направленности, могу назвать следующую свою картину — «Остров Артура», сделанную по мотивам романа Моранте и удостоенную главного приза на фестивале в Сан-Себастьяне в 1962 году. В этом фильме рассказывается история мальчика, одиноко живущего на острове и тщетно ждущего возвращения своего отца. Фильм этот — психологический эксперимент. Мне хотелось дать анализ психологии ребенка, который переходит от любви к ненависти.

Таким образом, установки, о которых я говорил выше, нашли то или иное воплощение в первых моих фильмах, находили их и потом, причем шли всегда рядом, параллельно. Но рано или поздно они должны были встретиться, слиться в единое целое.

Последующие мои картины — «Скука» по роману Альберто Моравиа, «Влюбленная ведьма», вестерн «по-итальянски» «Кто знает?» и, наконец, «Сова появляется днем», где была поставлена остродраматическая для нас проблема мафии. Фильм этот был сделан по одноименному роману Леонардо Шаша.

Если говорить о проблеме мафии, а разговор о ней я продолжаю и в фильме «Признание полицейского комиссара прокурору республики», то можно сказать, что ситуация, которая показана в фильме «Сова появляется днем», в таком виде уже редко встречается в Италии. В этом смысле «Признание» намного сильнее, жизненнее, что объясняется прежде всего злободневностью темы и активным вмешательством авторов в политическую жизнь страны.

Приведу еще одну цитату:

«В последнее время у итальянских кинематографистов наблюдается решительный поворот к социально-политической тематике.

Передовые итальянские кинорежиссеры поняли, что созрели те исторические условия, которые позволяли совместить борьбу народных масс с борьбой за новый кинематограф. Кино сбрасывает путы, обретает новые, независимые функции, стремится к полной реорганизации».

Это тоже сказал Чезаре Дзаваттини.

Фильм «Признание полицейского комиссара прокурору республики» в некотором смысле можно, несмотря на различия, только что мною указанные, считать продолжением фильма «Сова появляется днем». Только здесь проблема мафии поставлена не на провинциальном материале, не на фактах местного значения, а на анализе деятельности государственного механизма, работающего, опираясь на мафию. Важно было показать самую структуру государственного аппарата, чего при показе какого-то частного явления, одного человека, сделать нельзя. Здесь как раз и сходятся те две линии — психологическая и социальная, о которых я говорил выше, здесь они просто уже не могут существовать раздельно.

— Какое место занимают социальные фильмы в современном итальянском кино?

— В противоположность тому, что обычно думают, публика любит смотреть социальные фильмы. Это неправда, что она любит только развлекательные картины. Я не хочу сказать, что развлекательность зрителю совсем не нужна. Но если фильм должен рассказать какую-то историю, то ведь существует множество историй, для одних из которых нужна оболочка социального, а для других — раз-

влекательного фильма. Я не делаю ставку на зрелищность. Я ищу другие пути для того, чтобы выявить определенную волнующую меня идею. Социальное и развлекательное совмещаются, идут вместе в моих лентах.

Существуют разные точки зрения на искусство. Одни хотят заставить публику скучать. Другие обязательно преподносят ей что-нибудь вульгарное. Я считаю, что автор должен быть достаточно самокритичен, чтобы не выбирать легких решений. Я считаю также, что художнику надо уметь ставить себя на место зрителя. И если мне нравится фильм, который я снимаю, значит он должен понравиться и зрителю.

— Существует ли связь между фильмами неореализма и вашими картинами?

— Если фильмы неореализма намеренно обнажали идею, то сегодня многим кажется, что ту же самую идею уже невозможно показывать так откровенно, обнаженно, что эта идея может (или должна) быть спрятана в какой-то условной оболочке, как, например, бывает в вестерне и в «гангстерском фильме».

Мне кажется, что я тем не менее заявляю о своей идее достаточно открыто.

Фильмы неореализма исследуют психологию, характер. Эти фильмы народны по своей сущности, однако в них нет, на мой взгляд, достаточно глубокого анализа социальной общественной структуры, а есть ее эмоциональное неприятие. Теперь же мы пытаемся сделать социальные фильмы, в которых главное— глубокий анализ. И если вы будете смотреть мой фильм как полицейский, криминальный фильм, как детектив, то вы ничего в нем не поймете. В нем есть очень тесная связь между криминальной ситуацией и социальной, политической проблематикой. В фильме идет речь о том, какой должна была бы быть власть, и о том, какой она предстает в практике всех звеньев государственного аппарата. Наш фильм должен поначалу казаться детективом, полицейским фильмом, но по мере развития действия все более должен выявляться его истинный социальный смысл. Сюжет картины «Признание полицейского комиссара прокурору республики» сперва был задуман в очень острой, экстремистской манере, так как сама тема давала материал для подобного построения. Между тем связи, которые существуют между мафией и властью, играют слишком большую роль в обществе, в жизни государственного аппарата, являются слишком серьезной болезнью буржуазного общества, чтобы можно было остановиться на таком решении. Мы подумали, что социальное исследование останется незакрепленным без психологического углубления характеров.

Как и мастера неореализма, многие современные итальянские кинематографисты, «новые реалисты», заметно тяготеют к подлинному, фактически достоверному материалу. Но если в неореализме документальность чаще всего реализовалась как искусно спрятанный в глубь образной системы репортаж, то у «новых реалистов» она проявляется как скрытая, но отчетливо различимая публицистичность. Их внимание открыто заострено на социальных пороках, на острокритическом анализе психологии современного человека.

Однако спорно, должен ли при этом автор давать обязательно еще и решение поставленной проблемы. Основной момент, например, в сюжете моей картины — это провал комиссара. И поступок, который он совершает — убийство Ломунно, — вполне бесполезный поступок. Полицейский комиссар становится просто фишкой в политической игре власть предержащих, но не отдает себе в этом отчета. И в этом отношении фигура полицейского комиссара отнюдь не условная, не литературная. Такие люди существуют. Чувство бесполезности всего того, что они делают, которое владеет ими, доводит их до утери равновесия, и, в конце концов, до нравственной, духовной катастрофы.

В конце концов, каждый живущий в буржуазном обществе человек чувствует, как это общество оглупляет его, затрудняет его жизнь.

И напрасно человек обольщает себя надеждой, что он спасется, убежав от людей, изолировав себя, порвав с наукой, политикой,

с историей — словом, со всем тем, что составляет нашу жизнь. Став на такой путь, человек еще более углубляет реальный кризис, порожденный общественными условиями, встает в ряд с теми, кто не умеет или не хочет идти вместе с людьми, активно борющимися за социальные и политические преобразования.

В фильме Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», представленном на VII Московском международном кинофестивале вне конкурса, также была показана криминальная ситуация, тесно связанная с государственным аппаратом. В отличие от Элио Петри я старался показать персонажи еще более реальные, так как, по-моему, чем более реальны персонажи, тем более наглядно вскрывают они иррациональность, антигуманность буржуазного общества.

Но если образ молодого прокурора Трапни может кому-то показаться схематичным, то это не будет ошибкой, так как он и был задуман таким.

Именно схематичность образа должна в этом случае помочь увидеть зрителю всю неотвратимость действия государственного механизма, дать ощутить его тиски, вправляющие всех людей в строго продуманную систему, под действием которой человек становится игрушкой в руках государства.

— *Как вы работаете с актерами?*

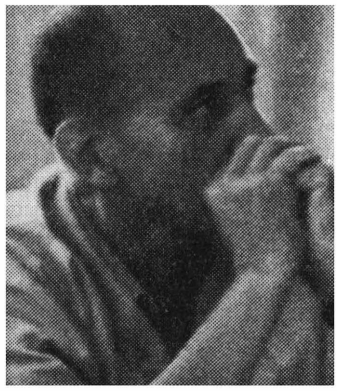
— Мне нравится делать фильмы с новыми актерами, потому что отразить идею легче, когда имеешь актера без привычных штампов. Поэтому с новыми актерами мне работать интереснее, приятнее. Они мягче входят в контекст фильма, быстрее ориентируются в самой атмосфере картины и тем самым приобретают ту естественность, какую я всегда ищу. Работая со знаменитыми актерами, как, например, Мартин Бэлзам, я стараюсь и их растворить в той атмосфере, которая присуща всему фильму...

В заключение мне хотелось бы сказать, касаясь моих дальнейших планов, что я твердо уверен в том, что работать все время над одной темой — значит превратиться в рутинера, а свое творчество превратить в творчество механическое. Я сделал несколько фильмов о мафии, диктаторствующей в Сицилии. Это потому, что я люблю Сицилию, ее людей, переживаю их боль. И мой следующий фильм также будет социально-политическим, но на этот раз об итальянской тюрьме.

Трудности, которые испытываем мы все, все итальянские кинематографисты, усугубляются из-за того, что в Италии государственные власти кинематографистов не уважают. Как кинематографист, я, с точки зрения правительства, не имею права на собственную философию. А кинематографист, как и писатель, как любой настоящий художник, обязательно должен иметь свою политическую, философскую позицию, он должен ее иметь, чтобы не быть инструментом в руках буржуазной власти, чтобы всегда уметь показать обществу его истинное лицо.

Языком классовой борьбы

Крис Маркер (ФРАНЦИЯ)



Давайте в этом разговоре исходить из назначения конкретной задачи, поставленной сегодня перед кинематографом, которому мы себя посвятили. Каких целей мы добиваемся? Кому служим? Чего ждем от своих картин? Все эти вопросы задает себе художник

и так или иначе отвечает на них. И в зависимости от характера ответа старается определять свою творческую судьбу. Думаю, что предельно ясно сформулированная цель — быть средством политической борьбы, активно участвовать в ней — вернее всего выражает характер нашего труда. Как кинематографист я считаю своей задачей использовать экран в политической борьбе за интересы народа. Но этой работе предшествует другая, тоже очень важная и трудная работа, которой, кроме нас, тоже некому заниматься,— работа, цель которой — ввести в сознание народных масс, то есть тех, на кого наше кино рассчитано, мысль, что экран —это политика. И язык киноискусства — это язык борьбы.

Поэтому в данном разговоре вопросы пропзводства фильмов и их показа будут неразрывно связаны. Итак, коль скоро кино — это политика, то, следовательно, сразу же возникает вопрос о создателях политических фильмов.

Могут ли ими оставаться только кинематографисты-профессионалы? Ведь профессиональных политиков единицы по сравнению с миллионными массами трудящихся, активно ведущих политическую и социальную борьбу за свои права. Когда рабочие хотят написать листовку, они не обращаются к писателям. Точно так же, решив создать «кинолистовку», они должны быть поставлены в такие условия, когда смогут не обращаться к кинематографистам. Поэтому одна из наших политических, подчеркиваю — п о л и т и ч е с к и х, задач — борьба с кинематографической неграмотностью трудящихся.

В этой деятельности мы достигли определенных успехов. Прошли те времена, когда кинематографическую касту, монопольно создававшую картины, отделял от зрителей глубокий ров. Ныне в политическом кинематографе активно работают и профессионалы экрана и те, кого по инерции называют любителями. Последние принадлежат к самым разным социальным группам населения, но всех их объединяет стремление сделать кинокамеру оружием политической борьбы. Многочисленные встречи, просмотры, дискуссии кинолюбителей привели к образованию киногрупп, раскинутых по всей стране. Так что теперь уже можно говорить об этих группах, как о движении, характерном для политической жизни Франции. Так, например, на заводе в Безансоне интересно работает «Группа Медведкина». В свое время я рассказал рабочим этого завода о деятельности Александра Медведкина (под его руководством мы успешно трудились в жюри короткометражного фильма на VII Московском международном кинофестивале), объяснил им благородные цели и задачи «медведкинских групп», подобных тем, что работают в Сошо, в Лотарингии, в Луаре, в пригородах Парижа. Они объединяют рабочих завода «Пежо», крестьян, прогрессивную молодежь, лицеистов.

Примечательно, что, несмотря на большую активность студенческого движения во Франции, я не могу назвать чисто студенческих киногрупп, интересующихся политическим кинематографом. Большинство студентов объединено с кинолюбителями из рабочей среды. Это обстоятельство меня удивляет. Ведь несмотря на последние реформы в системе образования, студенты не успокоились. По-видимому, следует предположить, что лучшие из них не хотят быть оторванными от рабочих и ищут с ними контактов и в таком роде политической деятельности, как кинематограф.

Сюжеты снимаемых фильмов, как правило, отражают насущные жизненные проблемы той социальной категории или той местности, где работают киногруппы. Скажем, безансонцы начали с фильма о забастовке на своем заводе. Рабочий этого предприятия самостоятельно снял картину о тяжелых условиях труда на заводе. Характерно, что он все делал сам: снимал, монтировал, озвучивал. Фильм этот, показанный на других заводах, послужил поводом для серьезного разговора об условиях труда рабочих.

Другой киногруппе, объединяющей крестьян, не хватило пока навыков для того, чтобы самостоятельно снять картину, и они пригласили профессионального оператора. Однако тема картины, сценарий были разра-

ботаны самими кинолюбителями, для которых проблемы, затронутые фильмом (он называется «День на ферме»), собственные, кровные.

Сам я руковожу группой «Слон» в Париже. И сам в ней работаю как режиссер-постановщик. За последние годы мы создали немало: картину «Далеко от Вьетнама», которая привлекла внимание многих и стала в какой-то мере стимулом для нашего движения, фильм «Шестая грань Пентагона», ленту об одном из деятелей «черных пантер», о проблемах слаборазвитых стран, только что завершили работу над фильмом о Кубе.

Как видите, география наших интересов довольно широка — США, Алжир, Конго (Браззавиль), Вьетнам, Куба. Мы сняли эти фильмы с сознанием своего интернационального долга, с желанием привлечь внимание общественности к событиям, о которых должен знать весь мир.

Но, конечно, бóльшая часть наших картин посвящена жизни Франции.

Когда меня спрашивают, какие из этих лент принадлежат мне лично, я решительно отвергаю такую постановку вопроса. Нет фильмов Криса Маркера, есть фильмы нашей группы. Если нужно, я пишу сценарий, если нужно — держу осветительный прибор, если нужно — сажусь за монтажный стол. Для нас важен конечный итог — быстрый выход фильма на экран.

Поэтому не представляется принципиальным, есть в картине титры с указанием имен ее создателей или их нет. Главное — дело, которому мы служим.

Молодая парижанка Иоланда дю Люар, окончив институт кино, получила свободную тему для диплома. Она решила снимать портрет революционерки. Узнав о деятельности новых прогрессивных сил на юге США, она предприняла путешествие в Калифорнию. Там ее познакомили с молодым преподавателем философии, имя которой теперь известно всему миру. Иоланда дю Люар снимала Анджелу Дэвис на занятиях в университете, брала у нее интервью, фиксировала на пленке ее выступления на митингах. А затем снимала Дэвис в тюрьме, на судебном процессе. В результате получился фильм «Анджела Дэвис. Портрет революционерки», который был удостоен одной из главных наград на VII Московском международном кинофестивале. На этом представительном кинофоруме были картины, сделанные кинематографически более совершенно.

Но высокая оценка фильма об американской революционерке, снятого молодой француженкой, была оправданной. В ней нашла выражение мысль о необходимости поощрения международной солидарности борцов за свободу человека, активной поддержки и укрепления нашего единства с прогрессивными движениями во всем мире.

Наша группа принимает участие и в распространении своих фильмов во Франции. Для себя лично я считаю это дело не менее важным и интересным, чем работа над созданием картины.

Я уже говорил, что для нас производство и прокат фильмов являются двумя сторонами одной проблемы. Важно не только снять фильм о Дэвис, не менее важно познакомить с ним наибольшее количество зрителей. Поэтому я сейчас много занимаюсь так называемым «параллельным кино». Это, если хотите, работа продюсера, у которого нет денег. Она сводится к следующему. Сейчас во Франции существует довольно значительная сеть 16-миллиметровых кинопроекторов. Они принадлежат партийным, профсоюзным, молодежным, спортивным, религиозным организациям. После войны возникли киноклубы со своими установками.

Мы хотим объединить все эти киноточки в единую сеть для показа лент острой политической направленности. Это будет н а ш прокат, подчиненный целям атакующего, прогрессивного кинематографа.

Мы стремимся также как можно шире показывать свои картины по телевидению. Но здесь дело обстоит более сложно, так же, как и у наших друзей в других капиталистических странах. Французское телевидение очень редко допускает наши ленты к демонстрации: чаще их показывают на голубом экране за

границей, например, в ФРГ, Финляндии, иллюстрируя тот или иной рассказ о проблемах рабочего движения во Франции.

Чрезвычайно широкие возможности для проката наших картин открывает кассетное кино.

Здесь подкупают оперативность и простота получения киноматериала. Фильм на магнитной видеоленте можно демонстрировать уже через несколько минут. Фактор времени приобретает особенно большое значение, когда речь идет о политическом кинематографе. События, связанные с забастовкой, митингом, рабочим собранием, могут сразу же стать достоянием общественности, увиденными воочию сотнями людей. Еще одно преимущество: вы заряжаете кассеты в собственный телевизор и видите события, происходившие на вашем заводе, в вашем квартале, то есть смотрите то, что вас лично живо касается. А разве не важно, что в условиях классовой борьбы кассетное кино позволяет избежать цензурных сложностей?! Ведь официальное телевидение никогда не допустит в свои программы прогрессивные киноленты, правдиво воссоздающие жизнь трудящихся Франции, их борьбу за свои права против социальной несправедливости.

У кассетного кино есть свои противники. Они выдвигают разные доводы. Например, упрекают его в дороговизне. Действительно, пока это так. Но мы должны смотреть в будущее. Кассеты очень скоро получат огромное распространение и, значит, они станут дешевле.

А пока при покупке кассет можно использовать систему кредита. Другие выдвигают аргументы, связанные с психологическими законами восприятия острой событийной информации, утверждают, что смотреть политические фильмы лучше всего на митинге, на собрании, среди единомышленников. Тогда их эмоциональный эффект будет много выше. Тоже вроде бы верный довод. Но ведь политическую литературу прорабатывают не обязательно сообща. А мы сразу договорились, что кино — это политика. Кассета каждому дает возможность выбора темы.

Но коль скоро мы заинтересованы в широком, массовом прокате политических лент, коль скоро мы стремимся довести их до сознания сотен тысяч зрителей, нельзя не задумываться всерьез и об их художественных качествах.

Одна из досадных слабостей нашего политического кино — излишняя болтливость. Многие картины слишком уж разговорны. Текст в них подавляет смысл, в обилии слов теряется главное. В какой-то степени это можно объяснить благородными мотивами: «герои» хотят высказаться (еще одно свидетельство того, что кино — это трибуна), хотят увлечь людей на борьбу за высокие идеалы. Но несмотря на это, борьба за лаконизм слова в политических лентах настоятельно необходима. Первый фильм о Безансоне «уложен» в десять минут. А сказала картина о многом, причем глубоко и обстоятельно.

Вопросы формы политического кино должны разрабатываться сейчас весьма серьезно. Проблема эта не однозначна. Во-первых, фильмы должны быть доступны широкому зрителю, который хочет сразу понять идею картины, ее направленность, главную мысль. Как бы ни была изящно сделана лента, сколь ни чувствовалась бы в ней рука мастера, пропагандистский ее эффект будет ничтожен, если она усложнена и может быть понята лишь узкой группой профессионалов и снобов.

Но в то же время нельзя не думать о развитии современного кинематографического языка. Сегодня можно прекрасно показать и физические, и психологические, и в немалой степени социальные отношения, но почти невозможно еще, на мой взгляд, выразить производственные отношения — одни из самых главных в человеческом обществе. Творческие попытки в этом направлении показали, что пока они неуловимы для языка экрана. Когда я говорю об этом, то вспоминаю, как пытался объяснить мексиканцам, что такое снег. Возвращаясь к кино, скажу, что работу кинематографистов, ищущих способов подобного объяснения, можно сравнить с «чистыми» исследованиями в науке. Но в отличие от нее

кино требует немедленного успеха. Мы ведь сами только что говорили о доступности и массовом зрителе. Вот почему так труден этот поиск. И когда те, кто его ведет, ошибаются, они ошибаются для всех нас.

Активные творческие поиски на пути развития политического кинематографа лишний раз убеждают меня в искусственности сегодняшнего деления кино на документальное и художественное. Заметьте, я ни разу не воспользовался термином «документальное кино». Умышленно не воспользовался. Есть масса фильмов, которые нельзя классифицировать по этой рубрике, термин этот во многих случаях несправедлив. Слово здесь не безгрешно, потому что, когда говорят «художественный» или «документальный» фильм, вольно или невольно устанавливают известную иерархию.

Сколько раз меня хвалили за мои картины, а потом добавляли: «Но когда же ты сделаешь настоящий фильм?»

То, что подобные упреки несправедливы, убедительно доказал Михаил Ромм. Возьмите его «Обыкновенный фашизм». Хроника? Но проанализируйте построение этой картины, ее стилистические особенности, эстетические закономерности, и вы обнаружите необыкновенный лиризм, юмор, незаурядную личность самого автора, наконец, настоящую интригу и просто игровые куски — где же границы жанра? А его фильм «Девять дней одного года», включающий строго документальный анализ жизни ученых, атмосферы, в которой они творят, и разработанный с помощью сюжета и актеров.

Сегодня в кинематографе нельзя говорить о четкой границе между жанрами. Полезнее исследовать благотворные тенденции их взаимопроникновения.

Просмотры в Москве еще раз убедили меня, что прогрессивный современный кинематограф, кинематограф идей, стремится использовать все богатство форм для того, чтобы включить в политическую борьбу фильмы, которые не оставят равнодушными ни одного зрителя. В этом мне видится сегодня одна из наших основных задач.

У нас одно направление — социализм

Владимир Чех (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

— Где начиналась ваша творческая биография — в кино или в науке?

— Нет, не в кино, а как раз в науке, — улыбнулся Чех. — Я ведь учился на медицинском факультете, но не закончил его: нацисты оккупировали Чехословакию и закрыли факультет.

Я считаю, что именно занятия медициной, а затем и биологией научили меня мыслить, не говоря уже о том, что они помогли формированию материалистических взглядов на мир.

Я очень уважаю научный способ мышления и считаю, кстати, несправедливым, что художникам кино часто уделяется больше внимания, чем людям, работающим в науке. Всем известно, кто такая София Лорен. А вот если бы Ландау не попал в автомобильную катастрофу, знали ли бы широкие массы во всем мире, что есть такой великий физик, хотя он и был уже лауреатом Ленинской и Нобелевской премий? Думаю, нет... И вспоминаю, что М. Келдыш не имеет столько афиш, сколько имеет Антониони. Вообще, многие ли знают, «кто есть кто»?

Я люблю науку и людей науки. Может быть, еще и за то, что наука активно влияет

на жизнь — иными, конечно, способами, чем кино. Это иной вид влияния на общество. А поскольку кинематограф — это не только искусство, но и техника, аппаратура, можно сказать так: без науки, без ученых и техников не было бы и современного кино... Я ответил на ваш вопрос?

— Скорее на свой... А теперь — о ваших первых шагах...

— Я начал, как иногда начинают и сейчас: сорок лет назад, еще школьником, сыграл гимназиста Чермака в фильме «Перед аттестатом зрелости». Работа оказалась такой интересной, что я тотчас решил: «недурно было бы ставить картины»...

Однако в тот период в Чехословакии профессионально заниматься искусством или литературой, в частности «делать кино», было необыкновенно тяжело. Одна литература не могла прокормить писателя, и он должен был искать другую работу, которая давала бы средства к существованию.

Что уж говорить о других, когда на литературные заработки едва перебивался такой большой писатель, как Владислав Ванчура (кстати, врач по профессии),— один из зачинателей чешской социалистической литературы, один из самых лучших чешских писателей вообще — он стоит в одном ряду с Чапеком и Гашеком. В 1942 году Ванчуру как участника антифашистского подполья расстреляли гитлеровцы...

В те годы работа в кино для молодого человека была скорее «хобби», нежели профессией, которая кормит, и получить постановку на профессиональной студии начинающему было просто невозможно. Учтите еще, что киношколы вообще отсутствовали, кинематограф имел явно коммерческую направленность, а картины часто делали неграмотные или полуграмотные люди. Как вы понимаете, это не особенно вдохновляло...

Однако я продолжал упорно думать над тем, как реализовать свои стремления в искусстве, и мне повезло: встретился очень интересный человек — Эмиль Франтишек Буриан, режиссер, актер, композитор, писатель, драматург, большой поклонник искусства Мейерхольда и Таирова. Старшее поколение, видимо, помнит, что он был самым интересным театральным режиссером Чехословакии в период между двумя мировыми войнами.

Театральное искусство должно служить рабочему классу — вот что говорил Буриан. К слову сказать, первую постановку «Егора Булычова» осуществил у нас именно он, в 1934 году, после того как побывал в Советском Союзе. Перед войной я работал с Бурианом над экранизацией романа Божены Бенешовой «Вера Лукашова».

Официальное наименование театра Буриана было таким: «Д-34». Цифры означали год, когда работал театр, и последовательно возрастали до «Д-41». В 1941 году фашисты закрыли театр, а Буриана отправили в концлагерь. В 1945-м, после освобождения, возобновили работу и театр и чудом уцелевший Буриан.

Театр Буриана, экспериментальный театр, стал известен далеко за пределами Чехословакии. То, что сейчас показывает наша «Латерна магика», мы делали еще перед войной — в 1933—1934 годах. Тогда театр был частным, и государство нам не оказывало, конечно, никакой финансовой помощи.

Я был у Буриана ассистентом, и это дало мне многое для будущей работы в искусстве, особенно — для работы с актером.

— Судя по вашим фильмам, «работа» в качестве «скрипичного вундеркинда» тоже дала вам немало?

— Да, музыкальное начало имеет для меня такое значение, что многое решает уже в стадии разработки сценария. Более того, музыка играет важную роль и в драматургии моих картин. Можно сказать даже так: она дает им тональность и настроение, организует композицию фильма и кадра, часто предопределяет монтаж. Я мог бы привести много примеров влияния музыки на мои картины.

— В «Ключе» под музыку из «Нюрнбергских мейстерзингеров» нацисты оккупируют Прагу...

— И это, конечно, не случайно сделано. Музыка — важный драматургический компонент картины. Мне кажется, в «Ключе» я более

выразительно, чем в других своих фильмах, использовал музыкальное оформление. Содержание оперы Вагнера не имеет, естественно, ничего общего с содержанием картины, но я использовал эти красивые арии, чтобы напомнить о красоте искусства, а главное — о тех культурных ценностях, которые гитлеровцы не в силах были уничтожить. Вообще, я старался сделать более контрастным противопоставление Германии Бетховена и Вагнера Германии Гитлера. Это очень интересный и резкий контраст, а я «виноват» в том, что люблю работать на контрастах.

— Осенью прошлого года вы работали над картиной «Великий белый путь» по Джеку Лондону, в январе нынешнего стало известно, что закончены съемки фильма «Ключ». Как это получилось?

— Моя гражданская позиция по отношению к материалу и вообще к этой картине, мне кажется, ясна уже из того, что фильм существует. Даже если бы я не был коммунистом, «Ключ» я все равно бы снимал. Более того, этот фильм о коммунисте мог создать любой художник, если он хочет честно рассказать о том, что было три десятилетия назад.

«Внешним» поводом явилось празднование 50-летия Коммунистической партии Чехословакии. Была и другая «внешняя» причина: ко мне обратился Камил Пикса, вместе с которым я работал над «Экспрессом из Нюрнберга» и «Черным батальоном», и попросил поставить фильм по его сценарию, который до того имел достаточно сложную производственную судьбу: на картине сменилось несколько режиссеров. Пикса положился на мои партийные убеждения и, думаю, на мой профессионализм, потому что оставалось слишком мало времени. Фильм удалось окончить за три с половиной месяца только потому, что весь коллектив, понимая важность стоявшей перед нами задачи, работал каждый день по 16—18 часов, без выходных.

Я хочу напомнить, что мое творчество — это работа по убеждению. Начало было положено в 1947 году фильмом «Не понимаю», затем через «Экспресс из Нюрнберга», «Черный батальон», через «Факелы» (о начале рабочего движения в нашей стране) я наконец пришел к «Ключу». В том же «ключе» надеюсь работать и дальше.

Так вот, я оставил «Великий белый путь» ради другой дороги, потому что существовала еще одна — на этот раз г л а в н а я причина: внутреннее убеждение в необходимости этой картины именно в данный момент.

Вспомните: в основу сценария положена история последних дней жизни члена подпольного ЦК КПЧ Яна Зики, казненного фашистами.

Я был уверен в достоверности фактов, на которых основан сценарий, потому что Камил Пикса оказался в Дахау именно за то, что его мать скрывала у себя Яна Зику.

Итак, герой фильма — коммунист, выполнивший свой долг до конца.

Я мог, конечно, сделать фильм таким способом, который был распространен еще полтора десятка лет назад,— прославить Яна Зику, водрузив его на пьедестал. Но я стремился к другому: хотелось показать, что герой, отдавший жизнь за великую идею, — не ангел, слетевший с неба, а вполне живой человек. Самый обычный человек — как каждый из нас.

Я считаю это очень важным, потому что фильм должен воспитывать прежде всего нашу смену — молодежь. И герой картины должен послужить образцом, примером для каждого. Должен дать возможность каждому поверить, что и он может стать героем. Я убежден, что героизм — не удел избранных одиночек: героизм потенциально «сидит» в любом из нас, и в нужный момент он обязательно проявится, если человек не изменит своим идеалам. Каждый из нас в определенной ситуации может и должен стать героем.

Дальше. Не понаслышке, а по собственному опыту я знаю, что такое война; кроме того, я был военным корреспондентом на Нюрнбергском процессе, где злодеяния фашизма были собраны, сгруппированы, классифицированы. Это забыть невозможно... И все же память об ужасах нацизма с годами начинает бледнеть, как бледнеют иногда контуры старых фотографий, потому что жизнь-то

идет вперед и новые, яркие впечатления заслоняют старые. Это даже для нас, представителей старшего поколения. Что же тогда говорить о тех, кто родился после войны?

Мы знаем, что часто молодым людям о войне известно слишком мало или вообще ничего. Не так давно английские газеты сообщали, что в прошлом году было проведено исследование, в ходе которого выясняли, что знают студенты о второй мировой войне. Оказалось: не знают почти ничего. А один студент на вопрос: «Кто был Гитлер?» — нисколько не смущаясь, ответил: «Капитан западногерманской футбольной команды».

Это, очевидно, крайний случай. Но и в нашей стране молодежь о минувшей войне часто знает мало и не задумывается над тем, что по другую сторону границы существует огромное количество судетских немцев, которые, конечно, стремятся к реваншу. Эти судетские немцы старшего поколения имеют большое влияние на политику западногерманских властей. Что же касается их детей, то они родились уже в Западной Германии и к Судетам — родине их отцов и матерей,— казалось бы, отношения не имеют. Однако родители часто воспитывают детей в духе реванша, одевают их в форму бывшего гитлерюгенда... Они бьют в те же барабаны, дуют в те же трубы, играют те же самые марши...

В такой ситуации нужно постоянно напоминать всем, что из себя представлял германский фашизм.

Несколько дней назад я был — не в первый раз — в Ленинграде на Пискаревском кладбище.

Должен сказать: в мире нет ничего подобного. Сюда надо специально приводить со всех концов света людей, особенно молодых, чтобы они поняли героизм ленинградцев, чтобы знали, что такое нацизм.

Я хорошо знаком с Седьмой симфонией Шостаковича, но на Пискаревском кладбище я как-то особенно почувствовал ее значение. Ведь Шостакович создавал свою симфонию в осажденном Ленинграде, вот почему этот гениальный рассказ об ужасах фашизма и мужестве советских людей вместил в себя боль, муки и трагедийное величие эпохи. И мы тоже обязаны — каждый в меру своих сил и способностей — рассказывать о том, что собой представляла последняя мировая война. Такова моя гражданская позиция.

Но и это еще не все: есть особенности аудитории, на которую нацелен фильм.

Если начать немного издалека, то надо напомнить, что, к сожалению, не все наши граждане восприняли приход войск социалистических стран в августе 1968 года как наше спасение. Они не поняли, что были реальные причины для оказания помощи в такой форме. Кстати, еще более грустно, что во всех событиях предшествующего периода — периода крайнего идейного разброда и антисоциалистической активности — культурный фронт играл очень значительную и в общем-то резко отрицательную роль.

— *Еще два вопроса. Первый: что вы называете «политическим фильмом»?*

— Вопрос задан потому, что «Ключ» — фильм политический?

— *Отчасти...*

— Когда сейчас говорят «политический фильм», похоже имеют в виду, что он появился не так уж давно. Однако Голливуд на протяжении определенных периодов делал только политические фильмы — например, еще во времена немого кино. В чем заключалась политика этих картин? Они давали образцы американского образа жизни и идеализированного американца. Они делали это много лет. Очень долго. И им, действительно, удалось создать «эталонную иллюзию» среднего американца. Это была настоящая политическая работа. Их политическая работа. Но и мы должны убедить нашего зрителя в наших целях, в наших идеалах, в нашем будущем, в том, что всегда будем твердо идти по социалистическому пути.

Так что, строго говоря, фильм любого жанра — политический. Скажем, каждая хорошая комедия, с моей точки зрения, — это победа гуманизма, потому что такая картина дает радость и спокойствие людям, уверенность в завтрашнем дне. Но это и победа нашей политики.

Если же иметь в виду не такой широкий, а более узкий смысл, то можно сказать: политический фильм — это фильм о борьбе идей, фильм о классовой борьбе.

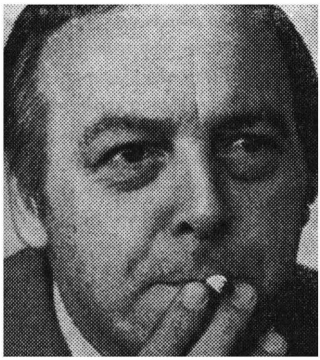
Надеюсь, что в будущем году я начну работать над такой картиной — при условии, что мне удастся найти отличный сценарий.

— И последнее: несколько слов о поисках чехословацких кинематографистов, о направлениях...

— Направление одно — и очень ясное: мы никогда не были и не будем никакой другой кинематографией, кроме как социалистической. Этим определяется творческий профиль нашей работы.

Оружие высокой эффективности

Франц Штютцингер **(ФРГ)**



Разрешите представиться: Эрвин Едамус, Ханс-Юрген Вебер, Кало Шелеман, Тереза Ангелафф, Ути Освальд, Юлия Шуллер, Манфред Фос, Франц Штютцингер — это и есть наша киногруппа «Тим» из Мюнхена. Время от времени к нам присоединяются еще кинолюбители, так что всех нас приблизительно около двадцати пяти человек. Каждый из нас занят каким-либо делом, дающим ему деньги на жизнь, ибо работа в кинематографе не приносит нам ни шиллинга. Но было бы неверно полагать, что наши кинокамеры — своеобразное хобби. Это средство для участия в политической борьбе. Фильмы — наши аргументы в ней. Почему мы обратились к такого рода оружию? Прежде всего потому, что доказана его высокая эффективность. Не случайно к нему прибегают и те, с кем нам решительно не по пути, с кем мы находимся в состоянии политического противоборства. Они выпускают много фильмов, ошибочно или сознательно тенденциозно освещающих те или иные политические или социальные проблемы. Некоторые из них выступают от имени «свободной личности», причем охотнее всего призывают к «сексуальной свободе». Авторы подобных лент любят делать вид, что они стоят один на один против всего мира. И сколько же таких проповедников индивидуалистического искусства! Их картины «свободны», но свободны они и от мысли, идеи, сюжета, формы. В других картинах содержится призыв к «беспечному веселью», некоторые ни в чем не отличаются от обычной порнографии.

Но есть у нас и фильмы троцкистов, гошистов — они особенно вредоносны, и влияние, которое они оказывают, чревато куда более опасными последствиями, чем даже влияние коммерческой продукции.

Мы считаем необычайно важным и нужным сейчас помочь трудящимся ФРГ разобраться во многих сложных вопросах общественной жизни и классовой борьбы. Этому мы посвящаем большинство наших картин. Поскольку кино обладает одним из наиболее мощных пропагандистских зарядов, мы стремимся использовать его максимально.

В чем видится наибольший эффект кинематографа в классовой борьбе? Думаю, в возможности показать событие или проблему так остро, чтобы заставить зрителей задуматься или вступить в спор. Кинематографист обязательно должен стремиться активизировать свое искусство. Мы стараемся, чтобы фильмы группы «Тим» рождали у трудящихся вопрос: «Как мы должны жить?» Ответ же на этот вопрос всегда ведет к выводу о необходимости классовой борьбы.

Десять лет назад, желая на деле доказать политическую силу кинокамеры, мы, впервые объединившись в группу «Тим», хотели первой же своей картиной «Канава» вызвать дискуссию, в ходе которой наши зрители попытались бы разобраться в своем жизненном положении. Нам нужно было разбить фальшивый тезис о неклассовом характере нашего государства — понятие, столь старательно насаждавшееся еще гитлеровской пропагандой.

Является ли ФРГ классовым государством, в котором отсутствуют равные возможности для всех?

Казалось бы, зачем вообще ставить здесь знак вопроса — столь все очевидно! О чем дискутировать? Но в том-то и состоит ловкость буржуазной пропаганды, что она, манипулируя демагогическими утверждениями, нехарактерными примерами, подтасовкой фактов, убедила немало жителей ФРГ в том, что каждый из них может стать... главой фирмы «Симменс». Причем, в сознании обманутых людей проблема стоит так: «Как же мне добиться этого для себя». И недалекий обыватель считает, что не занял кресло шефа концерна только по невезению. Надо отдать должное пропагандистским клевретам капитала: они, с цирковой ловкостью жонглируя словами «жизненные условия», «жизненный уровень», возвели понятие «частная собственность» до значения священного, сделали его объектом устремлений для миллионов мещан.

Нашей задачей было вызвать людей на размышления. Пробудить в них желание разобраться в самой системе существования капиталистического общества. Продемонстрировать несовместимость человека, личности с уродливой эксплуататорской сутью этой системы, культом наживы, показать угнетение человека человеком.

Когда фильм был готов, друзья сразу же пригласили нас в Штутгарт. Уже до просмотра мы почувствовали, что нашу работу ждут, на нее рассчитывают. В клубе «Вольтер», объединяющем прогрессивно настроенных рабочих, интеллигенцию, студенчество, мы подробно обсуждали программу вечера. Но когда хозяева узнали, что фильм идет всего десять минут, они были разочарованы и огорчены.

— Почему только десять минут? — горячились наши друзья.

— Подождите, посмотрите сначала, а потом уже будем беседовать,— уговаривали мы их.

И вот просмотр состоялся. Началась дискуссия, продолжавшаяся три часа. Было принято решение о перерыве, после чего разговор продолжался еще пять часов. Затем мы вернулись в Мюнхен и показали картину там. Постепенно она стала широко известной.

Мы взяли в руки кинокамеру не для того, чтобы заниматься кинобизнесом, а с тем, чтобы сделать ее средством политической агитации. Так определился и круг тем наших фильмов. Мы шли на заводы и фабрики, в рабочие, профсоюзные, молодежные организации, узнавали, что волнует людей, какие проблемы жизни вызывают наибольшие споры. И кинокамера для нас всегда оставалась средством политической борьбы. Мы стремились с помощью своих фильмов что-то прогнозировать, с кем-то спорить, с кем-то не соглашаться, старались открыть глаза и рабочему, и студенту, и бюргеру на стоящие перед ними проблемы, заставить их задуматься, пробудить их общественную активность. Нам хотелось, чтобы фильм заставил их не только оценить явление, сказать «хорошо» это или «плохо», а призывал бы к действию. Для этого мы так снимали наши ленты, чтобы рушился барьер между экраном и зрительным залом.

Этот принцип мы постарались воплотить, снимая направленный против несения военной службы фильм «Солдаты», ставший нашим откликом на призыв в вермахт четырнадцати тысяч молодых парней. Мы рассказали о формах сопротивления современному рекрутизму. Показали рабочих, коммунистов, которые пошли в армию и развернули там агитацию, разоблачая реваншистский характер этой акции государства, показывая подлинное лицо старых офицеров, служивших еще в гитлеровских легионах.

Мы старались сделать нашу платформу в картине как можно более аргументирован-

ной. Для этого рассказали о позиции, которую занимал по отношению к армии в период первой мировой войны замечательный деятель международного и немецкого коммунистического движения К. Либкнехт. И если наш фильм помог избежать солдатской шинели хотя бы одному парню, «Тим» считает, что картина была сделана не напрасно.

Каждый хороший продюсер имеет свою идею-фикс. Наше сокровенное желание — попадать своими картинами в эпицентр общественного внимания, держать зрителей на острие политически актуальной темы. Для нас основным критерием успеха является конкретная эффективность картины в политической борьбе. Скажем, в 1969 году на выборах в ландтаг в небольшом городке ФРГ неофашисты получили почти пятую часть голосов. Мы сочли своим долгом незамедлительно предостеречь с экрана об опасности возрождения темных сил. Актуальной оказалась и наша картина о бывших нацистах, служащих в государственных органах власти. В фильме «Утка» мы выступили с разоблачениями законов и нравов буржуазной прессы в момент разгула антикоммунизма в печати ФРГ.

Я сейчас назвал фильмы, которые вступают в бой с событиями уже свершившимися, но кино может открыть огонь и опережая событие, постараться предотвратить акцию, задуманную нашими политическими противниками.

В небольшом городе Пенцберг в последние пять дней войны эсэсовцы убили шестнадцать антифашистов, а первого мая 1969 года неофашисты решили в Пенцберге провести демонстрацию в «старом добром» стиле, то есть в стиле демонстраций гитлеровских времен. Прогрессивные силы из Мюнхена и других городов страны сообща выступили против зловещей провокации и сорвали фашистскую вылазку. Они пели в Пенцберге (название города стало названием нашего фильма) песню демократических сил ФРГ «Все вместе мы сильны». Эта песня звучит и в нашей картине, призывая зрителей к единству в борьбе с реакцией.

Я уже говорил, что вся работа «Тима» является политической агитацией. Каждым отдельным фильмом мы стремимся решать какую-то одну определенную задачу, выдвинутую в настоящий период компартией либо другой прогрессивной организацией. В зависимости от этой задачи определяется и художественное решение фильма, его творческая характеристика. Скажем, у нас есть ленты, которые, пожалуй, правильнее всего назвать обучающими. Они обсуждают какую-либо проблему со зрителем. Такие картины построены в форме дискуссий.

Коль скоро зашла речь о них, мне бы хотелось подчеркнуть, как важна политическая зрелость тех, кто создает фильмы такого рода.

В самом начале я уже приводил примеры враждебных нам направлений в политическом кинематографе. В этих условиях необходимо, чтобы сами мы были вооружены марксистской теорией, разбирались в политической обстановке, особенностях рабочего движения в стране, твердо знали свои цели. Для этого в рамках партийного просвещения коммунистическая партия организовала политическую учебу для кинематографистов. Занятия ведутся дифференцированно — с теми, кто включился в политическую борьбу недавно, и с теми, кто уже не представляет без нее свою жизнь, целиком посвятив ее делу народа.

На специальных семинарах кинематографисты знакомятся с общими понятиями о партии, основами марксизма-ленинизма. Эти занятия могут иметь разную протяженность обучения: восемь дней, три месяца и т. д. Каждую неделю собираются семинары для обсуждения острых, актуальных проблем сегодняшнего дня.

Большое место отводится политическому самообразованию членов нашей группы.

Мы постоянно спорим и по политическим и по творческим вопросам. Эти споры помогают нам, в них рождаются замыслы новых фильмов, определяются общие тенденции нашей работы. Приведу такой пример. На фестивале в Москве многие упрекали политические фильмы в затянутости, излишней многословности.

И в этом смысле доброжелательно отмечали нашу картину «Четыре примера для агитации». Мы были очень обрадованы этой оценкой и решением жюри, присудившего фильму специальный приз «За талантливую публицистичность и новаторский поиск в создании жанров политического кинематографа». Я говорю здесь об этом, разумеется, не для того, чтобы самому отметить свой труд. Просто для нас это признание чрезвычайно важно, ибо мы всегда стремились к лаконизму, емкости, короткому метражу, считая это необходимым условием наших успехов.

Ведь мы показываем свои фильмы перед заводскими проходными, на улицах и площадях города во время демонстраций и митингов. Мы не скрываем, что нашими картинами ведем классовую борьбу, стремимся добиться лучшего будущего для своего народа. Подсчитано, что полиция Мюнхена прибывает на место события через десять минут. Следовательно, наша картина вообще не может идти дольше, если мы хотим, чтобы зрители смогли избежать столкновения с полицией. Здесь метраж определяется уже не эстетическими закономерностями, а жизненной потребностью. Вторая причина: фильму и следующей за ним дискуссии необходима четко очерченная тема. Если говорить о картине «Четыре примера для агитации», то в ней мысли сформулированы экраном предельно конкретно: борьба трудящихся за право на отдых у моря или озера, где каждый клочок земли принадлежит землевладельцам; требование предоставить нуждающимся пустующие квартиры в домах, арендованных американскими солдатами; призыв к сокращению ассигнований на вооружение; демонстрация уродливой экономики капитализма: уничтожение сотен литров молока для поддержания конъюнктуры рынка. Четыре темы — четыре плаката в качестве примеров для агитации.

Означают ли мои слова, что это единственно приемлемая форма политического фильма? Конечно, нет.

Все дело в том, для кого и с какой целью снимается фильм. Предположим, вы хотите поговорить с экрана с крестьянами одной деревни, обсудить с ними их кровные проблемы. Сельский уклад жизни менее стремителен, чем городские ритмы жизни. Здесь любят подолгу посидеть у экрана телевизора либо просто неторопливо побеседовать. Для такой аудитории фильм можно сделать и более протяженным во времени.

Я выступаю прежде всего за функциональное назначение политического кинематографа. Для меня самым важным является социальный смысл картины, мне нужно, чтобы он доходил до каждого зрителя.

Это особенно важно сегодня, когда политическая ситуация в стране требует повышения классовой зоркости. Правительство Брандта, следуя логике времени, здравому смыслу, учитывая подлинные интересы народа ФРГ, изменило прежний официальный государственный курс и направило свои усилия на нормализацию отношений со странами социалистического лагеря. Своими фильмами мы должны поддерживать разумное, прогрессивное начало в политической деятельности Брандта. Но в то же время мы считаем очень важным показать трудящимся, что экономика страны по-прежнему капиталистическая. Поэтому «Тим» приступил сейчас к работе над двумя политически важными картинами.

Первая, посвященная проблеме европейской безопасности, покажет необходимость созыва конференции европейских государств.

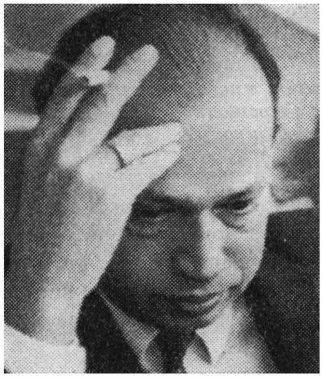
Вторую ленту мы хотим подготовить к началу Олимпийских игр, которые состоятся в следующем году в нашем городе. Она будет несколько отличаться от наших предыдущих работ.

Здесь мы скажем о том, что благородные олимпийские принципы, к сожалению, во многом расходятся с реальной жизнью современного мира. Зрители увидят в картине олимпийскую хронику гитлеровских времен, современный Мюнхен.

Олимпиады — всемирное спортивное состязание. Мы хотим, чтобы посланцы всех стран света, приехавшие в Мюнхен, увидели, что немецкий народ всерьез задумывается над судьбами своей родины, ее историей и ее будущим, над проблемами мира на земле.

Народные характеры — главное

Тапан Синха (индия)



— Расскажите, как и почему вы пришли в кино?

— В 1946 году я окончил физико-химический факультет Калькуттского университета. Но я очень любил кино — это ведь одно из лучших средств общения с людьми — и пошел работать на киностудию «Нью-Тиетрс» неоплачиваемым стажером. Мне хотелось посмотреть, как делаются фильмы, понаблюдать за техникой съемки.

— Киностудия «Нью-Тиетрс» славилась своими высокохудожественными традициями, в ней выросли многие талантливые кинорежиссеры Индии. Кто из них произвел на вас наибольшее впечатление?

— В то время в «Нью-Тиетрс» еще работал Бимал Рой, постановщик известного фильма «Два бигха земли». Из всех индийских режиссеров именно он оказал на меня наиболее сильное влияние. Кроме того, в этот период, впрочем, как и сейчас, я смотрел много зарубежных фильмов и на многих из них учился. Но одним из самых важных событий в моей творческой биографии я считаю приезд в Индию в 1947 году Всеволода Пудовкина и Николая Черкасова. Я прослушал цикл лекций по теории кино, прочитанный индийским кинематографистам Пудовкиным: он сопровождал эти лекции показом отрывков из своих фильмов. В это же время в Индии была издана книга Эйзенштейна «Чувство фильма». Она дополнила и развила теоретические идеи, изложенные Пудовкиным перед нами. Что же касается фильма «Броненосец «Потемкин», то он был для меня пособием, поразительным примером использования богатств киноязыка. Потом я уехал в Англию и пробыл на одной из лондонских киностудий полтора года стажером.

Вернувшись в Индию, я поставил свой первый фильм «Онкуш» (онкуш — это орудие для наказания слона). В картине рассказывалось о старом слоне, которого местный раджа специально морил голодом, чтобы напустить обезумевшее от голода животное на людей. Это был фильм об уходящей Индии, о жестокости и эгоизме представителей высших каст, стремящихся во что бы то ни стало сохранить старые, отжившие традиции и веками закрепленные отношения. С тех пор я поставил двадцать картин. Некоторые из них — «Кабуливала», «Хатьей Базар» — были отмечены наградами в Индии. «Кабуливала» также получил Серебряный приз на международном кинофестивале в Западном Берлине в 1956 году. Другой мой фильм «Арохи» был награжден в 1964 году в Локарно.

— Какой из ваших фильмов вы считаете лучшим?

— Мне трудно ответить на этот вопрос. Пожалуй, я предпочитаю всем другим фильм «Атитхи» по роману Рабиндраната Тагора. «Атитхи» рассказывает о ребенке, который, убежав из родительского дома, сталкивается с реальной, подчас жестокой действительностью. Это история посвящения ребенка в тайны, красоту и противоречия жизни. Меня привлекла глубокая лиричность романа, и, я думаю, мы сумели эту лиричность передать в фильме.

— Я помню, в нашей беседе, которая состоялась в Калькутте в 1968 году, вы говорили, что вас привлекают лирические темы, мягкие ха-

рактеры. Что вас побудило обратиться к острой социальной теме, к герою-бунтарю в «Сагине Махато»?

— Фильмом «Атитхи» кончилось мое увлечение лирикой. «Сагина Махато» знаменует переломный момент в моем творчестве. Теперь я хочу снимать фильмы о реальной жизни, об острейших, современных проблемах. А проблем таких — множество. Кроме того, в нашей стране еще очень много необразованных людей. Они не умеют понять себя и окружающий их мир. И им нужно еще очень многое разъяснить, на многое открыть глаза. Вместе с тем каждому из нас нельзя никогда забывать, что простой человек, труженик представляет в Индии самую большую, самую значительную силу в обществе. Именно эту великую духовную потенцию я увидел в характере Сагины Махато.

— Почему вы пригласили в бенгальский фильм актера из Бомбея?

— Действие фильма происходит в тех местах Бенгалии, куда англичане согнали людей из других частей Индии без права выезда. Они ассимилировались в тех краях, частично приняв бенгальскую культуру. И все-таки Сагина не бенгальский характер, поэтому я пригласил Дилипа Кумара, который мог воплотить на экране национальные черты моего героя.

— Можно ли считать, что «Сагина Махато» полностью является именно тем фильмом, какой вам хотелось сделать?

— Нет, к сожалению, мне еще не удалось сделать фильм, какой хотелось. Я нахожусь в сильной зависимости от капиталистов-продюсеров и вынужден считаться с их требованиями. Если бы государство оказывало кинематографистам финансовую помощь, мне хватило бы для постановки картины 100 тысяч рупий (это в десять раз меньше того, что дают мне продюсеры). Но тогда я мог бы создать картину, которая действительно нужна моему народу.

— Много ли в Индии фильмов, подобных вашему «Сагине Махато»?

— Мринал Сен, Ритвик Гхатак и некоторые другие режиссеры снимают реалистические фильмы.

Однако некоторые из молодых кинематографистов, к сожалению, щеголяют тем, что в их фильмах совершенно нет индийского национального духа. Между тем самое главное в творчестве — не потерять национальной основы...

— Последнее время много говорят о бенгальском кино. В чем состоит специфика этой кинематографической школы?

— Еще 20—30 лет назад известные бенгальские кинорежиссеры Баруа, Деваки Бос снимали свои фильмы, основанные на романах известных классиков бенгальской литературы — Тагора, Шарата Чандры Чаттерджи. Бенгальская литература оказала огромное влияние на бенгальское кино.

Это хорошо чувствуется уже в фильмах немого периода.

— Как влияет современная бенгальская литература на киноискусство?

— Сейчас происходит взаимовлияние. Теперь и кино влияет на литературу.

— Это плодотворное влияние?

— Не всегда. Из современных талантливых писателей, чьи произведения экранизируются, я назвал бы известного журналиста Рупа Дерши.

«Сагина Махато» — его первая работа в кинематографе.

— Кого вы могли бы выделить из индийских кинорежиссеров?

— Несомненно, Сатьяджита Рэя.

— Что вы можете сказать о вашем следующем фильме?

— Как я уже говорил, после «Сагины Махато» я собираюсь ставить фильмы, посвященные социальным проблемам жизни Индии. Мой следующий фильм, к съемкам которого я приступлю в этом же году, будет посвящен современной молодежи нашей страны.

Кинематограф борющейся Америки

Филип Боноски (США)

Должен прямо сказать, что до приезда в Москву на VII Международный кинофестиваль в качестве члена жюри конкурса короткометражных фильмов мне не приходилось так близко знакомиться с документальной кинематографией разных стран. Две недели фестивальных просмотров поразили меня чрезвычайным богатством тем, направлений, художественных решений. Здесь были картины документальные и игровые, мультипликационные и научно-популярные. Они рассказывали о беспризорных детях и пении птиц, поп-искусстве и гонках мотоциклов, церковных хоралах и психологии цвета... На московском фестивальном экране словно бы сфокусировалось огромное многообразие жизненной палитры мира.

Но с первого же дня просмотров четко обозначилась главная, определившая лицо конкурса линия. Ее прочертили ленты политического кинематографа. Они оставили наиболее яркое впечатление от фестиваля, передали горячее дыхание планеты, заставили поверить каждого, что кинематограф сегодня является одним из действенных средств массовой пропаганды и агитации.

Большое впечатление произвела на меня политическая точность оценок жюри, совпавшая с мнением большинства зрителей. В этом мне видится признание благородного труда публицистов экрана, кинематографистов, отдающих свой талант, вдохновение и убежденность политиков на службу делу мира и социального прогресса.

Уже много говорилось о беспрецедентном решении американского госдепартамента, объявившего бойкот VII Московскому международному кинофестивалю. Но я хочу возвратиться к этому постыдному факту, чтобы еще раз подчеркнуть, что сегодня понятие «кино» используется в лексиконе политиков так же широко, как политика в творчестве кинематографистов. Роль культуры в формировании мировоззрения огромна — это понимают все. Поэтому приезд в Москву прогрессивных деятелей американского кино, вопреки воле госдепартамента, есть тоже акт политический.

Характерно еще одно обстоятельство во всей этой истории. Американские документалисты привезли в Москву несколько картин, беспощадно разоблачающих американскую агрессию в Индокитае. Картины «Только начало» (она получила одну из главных премий на конкурсе), «Интервью с ветеранами Сонгми», «Некоторые не идут» показывают, что милитаристская политика правящих кругов вызывает все больший протест в самой Америке. Эти ленты свидетельствуют не только о злодеяниях американских солдат на вьетнамской земле, но и о мощном антивоенном движении среди американцев. Я говорю об этих фильмах потому, что они сделаны в Америке. Решение же госдепартамента бойкотировать VII Московский кинофестиваль вызвано фильмами в ь е т н а м с к и м и, в которых было усмотрено оскорбление достоинства США. Как же тогда быть с лентами, сделанными в самой Америке?

Все эти перипетии политической борьбы свидетельствуют о том, что радикальное кино стало занимать все большее место в общественной и культурной жизни Америки. Каких тем оно касается прежде всего? Как можно было убедиться — агрессии во Вьетнаме, которую художники экрана неразрывно свя-

зывают с внутренними проблемами жизни США. Это одно из главных направлений в национальной документалистике, которое оказывает серьезное влияние на духовную жизнь страны.

Вторая, не менее важная тема — движение негров за свои права. Долгое время жизнь негров была вообще вне сферы внимания кинематографа — и документального и художественного. На экране негры появлялись разве что как актеры — в ролях эксцентриков или слуг. Сейчас фильмов, посвященных негритянским проблемам, становится все больше. Правда, лишь редкие из них поднимаются до высот социальных обобщений. Большинство говорит о расовом антагонизме в сексуальном и семейном аспектах.

В той или иной связи с первыми двумя проблемами, а то и самостоятельно исследуется прогрессивными американскими кинематографистами тема молодежи. К сожалению, я не могу назвать фильмы глубоко и аргументированно анализирующие эти проблемы. Они, как правило, скользят по поверхности явления. Однако есть все основания надеяться, что появление серьезных, ярких картин на эти темы — дело времени.

Многие фильмы о молодежи показывают теневые стороны нового поколения Америки: массовое увлечение наркотиками, рост преступности. В них угнетает ощущение безысходности, неразрешимость поставленных проблем, герои таких картин словно находятся в состоянии прострации и полной беспомощности. Это настроение усугубилось за последние годы, в течение которых Америка ведет несправедливую и обреченную на неуспех войну во Вьетнаме, войну, породившую и глубокий кризис доверия к правительству и кризис веры в будущее.

Я видел много советских фильмов, остро ставящих те или иные проблемы жизни, говорящих о различных трудностях. Но в них всегда есть конструктивное начало, они проникнуты оптимизмом. А в большинстве американских картин, о которых я только что говорил, ждешь перемен только к худшему. Полагаю, это не случайное явление. Оно рождено условиями жизни американского общества.

Впрочем, надежду обретаешь, когда видишь, как страстно и убежденно прогрессивное кино Америки стремится постичь и уже нередко постигает самую суть многих явлений общественной жизни США. Американскими кинодокументалистами уже осваивается ряд кардинальных тем, касающихся положения индейцев, пуэрториканцев, женщин. Очередь за другими проблемами, такими, как падение жизненного уровня, рост цен, инфляция, трагедия доллара, вопросы рабочего движения. На последней теме я хочу остановиться особо.

Кажется, три года назад вышла американская картина «Молли Магайерс». Она рассказывает о событиях столетней давности, действительно происшедших. Герои фильма — восемнадцать шахтеров, казненные властями за использование динамита, который они применили как оружие в классовой борьбе, стремясь к уничтожению частной собственности.

Этот фильм уникален для Америки, ибо говорит о рабочем классе. Наши фильмы рисуют в большинстве своем средний класс, мелкую буржуазию. Рабочий может появиться в них как эпизодический персонаж, если речь зайдет о преступлениях или по сюжету мелодрамы понадобится пасторальный образ.

Думаю, что документальное кино Америки должно опередить художественное, обратившись к серьезной разработке темы рабочего класса.

Конечно, приятно сделать фильм, свидетельствующий о том, что ты лично находишься в оппозиции против общества. Но велика ли общественная польза такой демонстрации? Кинематографисты, делающие такие фильмы, не могут не думать об о б щ е с т в е н н о й эффективности своего фильма, о глубине и силе его влияния на жизненные процессы. Конечно, никто не знает, как его измерить, это влияние, но нельзя не продумывать пути, по которым идет картина к зрителям, нельзя не заботиться об активном восприятии ими увиденного. Ведь не может существовать вакуум в сознании людей, он заполняется неме-

дленно. И если нет фильмов, способных нести в массы идеи борьбы с реакцией, то в проекторы заряжают фильмы, популяризирующие религию, мистику, секс, реакционно-патриотические мотивы.

Только абсолютная точность мысли, четкость политической позиции в борьбе с буржуазной идеологией приносят осязаемые результаты в борьбе за мир и социальные права трудящихся. Об этом свидетельствуют лучшие фильмы американских кинематографистов. Это же еще раз убедительно продемонстрировала программа VII Московского международного кинофестиваля.

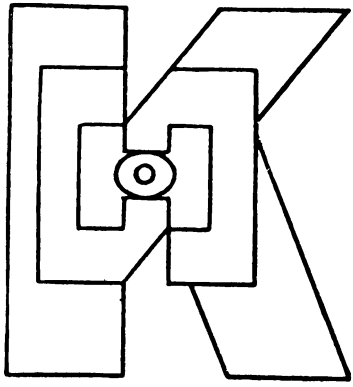
Конкурс лент короткого метража свел в одном зале политические фильмы, позволяющие говорить об интернациональной солидарности прогрессивных кинодокументалистов многих стран. Они и отправляются туда, где угнетенная нация или попранная свобода нуждаются в защите, и призывают своими фильмами к борьбе с насилием и несправедливостью. Не случайно документальный кинематограф привлекает сейчас все больше и больше мастеров, работавших до того в разных жанрах. У кинематографиста будто появилось чувство нетерпения немедленно поведать миру о проблемах и событиях, взволновавших его как художника и гражданина. Ручные камеры, магнитофоны, усовершенствованная техника съемки позволяют документалисту пройти куда угодно, снимать практически все и везде. А ведь немедленный рассказ о свершившемся намного эффективнее, пусть более обстоятельного, но запоздалого повествования.

Впрочем, торопливость продиктована иногда отнюдь не благородными устремлениями. Довольно широким потоком плывут на экран фильмы, в которых то и дело повторяется слово «революция». Не важно какая — сексуальная, «цветная», женская, возрастная, политическая. Ничего не поделаешь: даже революция стала на капиталистическом рынке товаром. Казалось, давно ли это слово грозило тюрьмой, а теперь оно уже приносит прибыли коммерсантам от кино. Что ж, и в этом можно усмотреть радостные приметы: и прежде всего необычайный интерес самых широких масс зрителей к политической жизни на планете.

Спекуляция на прогрессивных идеях, на вопросах и проблемах, волнующих мир, проявляется и в научно-популярном кино. И для того чтоб показать всю глубину различий, разделяющих картины истинно прогрессивные в постановке проблем и картины спекулятивные, в заключение хочу сравнить две научные картины — советскую «Синие атакуют планету» и американскую «Хроника Хеллстрома».

«Синие» подкупают меня серьезностью постановки реально существующей проблемы, спокойствием и разумностью тона, своей позитивной программой.

«Хеллстром» похож на игрушку, но злую. Блестящие съемки насекомых, мастерская композиция фильма, чрезвычайно интересные эпизоды баталий... Все это заслуживает уважения. Но сенсационный комментарий, который хочет только во что бы то ни стало запугать зрителя, вызывает резкие возражения. Сколько раз мы уже слышали, что миру смертельно угрожают крысы, крабы, муравьи... И теперь слышим все эти угрозы снова. И лишь в конце фильма узнаем, что все угрозы вложены в уста актера и что собраны они — собраны эклектически! — из различных современных энтомологических теорий, но всегда отнюдь не прогрессивного толка.



Экранные отражения Достоевского

Я. Билинкис

К юбилею Достоевского наш кинематограф пришел с очевидным стремлением установить с созданиями великого писателя связи живые и действенные. Свидетельство тому — сегодняшний успех последних экранизаций Достоевского: «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых».

Но что предшествовало им? Юбилей дает нам повод специально присмотреться к художественному опыту, сложившемуся в соприкосновениях нашего кино с наследием Достоевского.

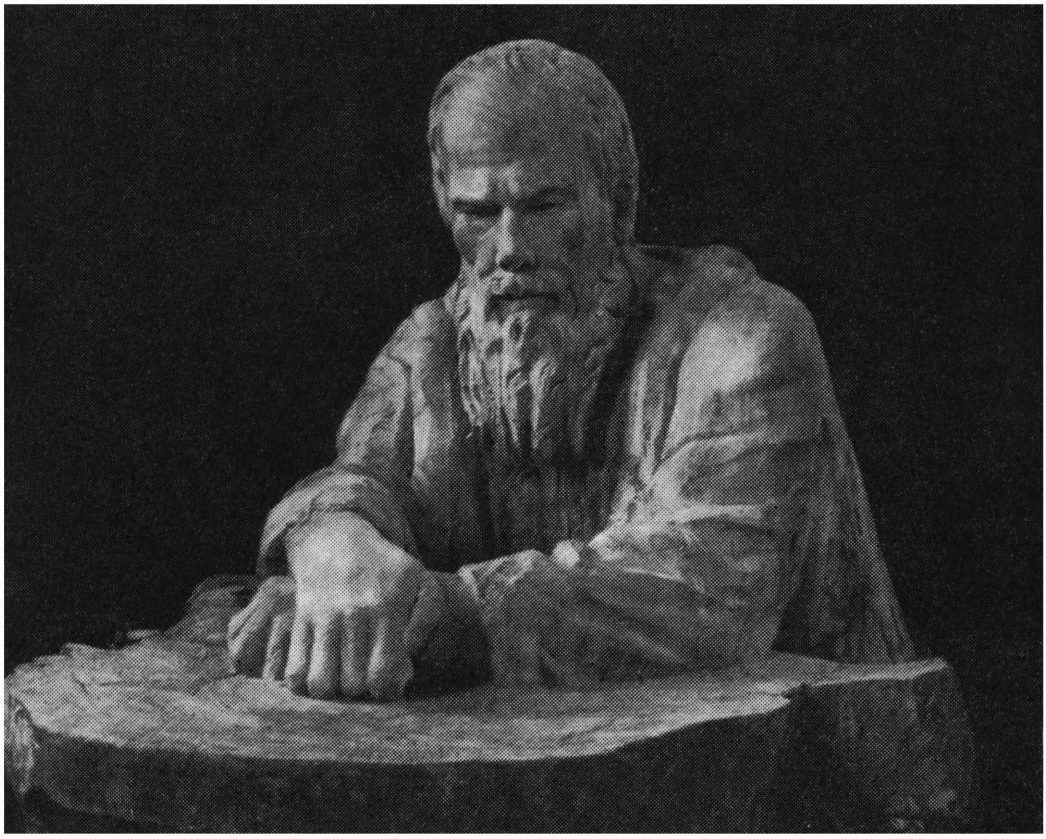
●

Впервые Достоевский появился на советском экране в 1932 году, когда режиссер В. Федоров поставил фильм «Мертвый дом» по сценарию В. Шкловского. Хотя по названию можно предположить, что мы имеем дело с экранизацией известного произведения, на самом деле создатели фильма видели в «Записках из Мертвого дома» не художественное явление, но словно бы прямое свидетельство переживаний писателя на каторге. «Записки из Мертвого дома» привлекли их постольку, поскольку здесь авторы фильма надеялись найти прямое объяснение того «перерождения» писателя, тех глубинных перемен в его мировоззрении, о которых так много пишут все исследователи его творчества.

Экранный «Мертвый дом» открывался и завершался рассказом профессора П. С. Когана. Находясь в кадре, ученый-литературовед объяснял, как после каторги Достоевский ушел от революции, в силу чего перестал быть великим писателем. (В неуязвимости этой версии профессор Коган не сомневался!) Авторы фильма, видимо, даже не подозревали, насколько огрубляющим было их понимание и «Записок из Мертвого дома» и последующей эволюции писателя, создавшего после возвращения с каторги свои величайшие произведения.

Действие в фильме начиналось с пушкинской речи Достоевского. Вырождение — физическое и нравственное — вот что стремились показать авторы в своем герое. Припадочный, юродивый, кликушествующий — таким выглядел на экране писатель. Даже адресуя публике, собравшейся на пушкинские торжества, призыв: «Смирись, гордый человек!»,— экранный Достоевский держался приниженно, словно заискивая и подольщаясь. Лоб его покрывала болезненная испарина, и шею под лавровый венок он подставлял, как-то жалко подхихикивая...

...А затем, прямо после сцен пушкинских торжеств, Достоевский оказывался в доме у Победоносцева, где в беседе с глазу на глаз испрашивал у последнего указаний, против кого и чего следует ему выступить в очередном выпуске «Дневника писателя». А потом падал перед Победоносцевым в эпилептическом припадке, как бы не выдержав тяжкого, мучительного напряжения, вынужденно принятого им на себя искуса прислуживать власть предержащим.



Скульптурный портрет
Ф. М. Достоевского работы
С. Коненкова

И пока писатель лежал перед Победоносцевым, а тот наклонялся над ним, простирая свои «совиные крыла», на экране возникало прошлое — безжалостная расправа над молодым вольнодумцем, изничтожение его достоинства и творческой мысли.

Историю человека раздавленного, уничтоженного начисто с немалой художнической энергией воссоздавал превосходный артист Н. Хмелев.

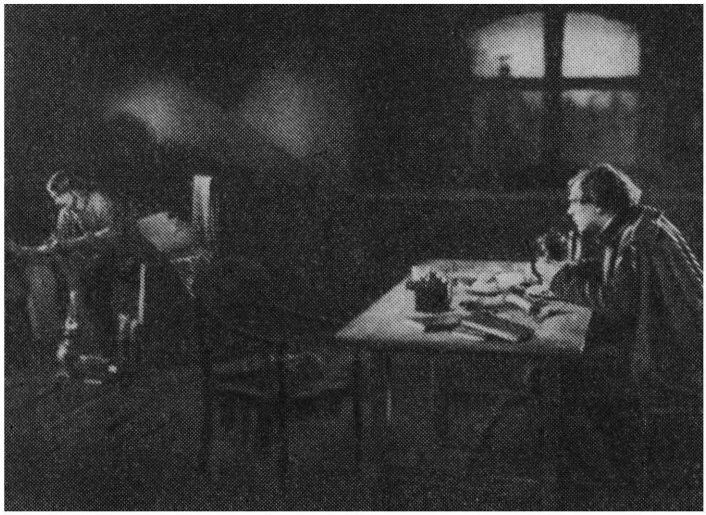
И если сейчас отвлечься от того, насколько толкование это не соответствовало истинному Достоевскому, можно сказать, что хмелевский образ — в своих границах — обладал известной убедительностью и несомненной для экрана тех лет глубиной.

●

Через два года после «Мертвого дома» — в 1934 году — режиссерами Г. Рошалем и В. Строевой была поставлена «Петербургская ночь» (сценарий С. Рошаль, В. Строевой). Отзываясь на появление фильма, один из рецензентов писал: «К Достоевскому у нас сейчас резко отрицательное отношение»*.

И в фильм по Достоевскому были, видимо, отнюдь не случайно включены лишь отдельные сюжетные мотивы из «Белых ночей» и «Неточ-

* Н. Плиско. Классики и кино.— «Литературная газета», 1934, 26 февраля.



«Петербургская ночь». 1934. Постановка Г. Рошаля и В. Строевой. Ефимов — Б. Добронравов

ки Незвановой». Причем произведенное авторами фильма «скрещивание» придало им настолько «недостоевский» смысл, что автор «Белых ночей» и «Неточки Незвановой» в титрах даже не упоминался.

И все же что-то из раннего Достоевского в фильм было взято.

Из «Неточки Незвановой» пришла фигура скрипача, который надеется стать великим музыкантом, жертвуя для этого всем, но так и не добивается признания. Из «Белых ночей» в фильм вошли ночные встречи героя с Настенькой.

Но внутренние сложности судеб героев Достоевского в картине были спрямлены. Источник трагедии Егора Ефимова усматривался лишь в пренебрежении сильных мира сего к людям из народа и народной музыке да в кознях бездарного соперника и врага Ефимова, иноземца Шульца. Шульц же оказывался и женихом Настеньки, от которого она уходит к Ефимову, не принося тому счастья. В конце фильма мы видим Егора ожесточившимся и озлобленным против всех. Он спивается, завсегдатаи кабака потешаются над ним. Впрочем, разрешение драмы приходит тут же: шпигулинские рабочие и петербургские студенты, которых гонят в каторгу «за бунт», поют песню — и Ефимов слышит, узнает в ней свою музыку и с восторгом кричит об этом.

Настенька в картине при первой же своей встрече с Егором сама рекомендуется ему «мечтательницей». И эта категоричность «саморекомендации» сразу придает всему облику героини бытовую определенность, мечтателям Достоевского отнюдь не свойственную. Ощущение иной, чем у Достоевского, плотности художественной фактуры возникает и тогда, когда после надписи на экране, сообщающей о наступлении белых ночей, после заявления, что они «плыли над Петербургом», мы видим в кадре Петербург, снятый с такой рельефностью и сочностью, что дымка белых ночей в образном строе картины знать о себе никак не дает.

Но в наибольшей, пожалуй, степени противостоит Достоевскому в фильме замечательный актер Борис Добронравов, исполнявший главную роль. В нем удивительнейшая, могучая и прекрасная цельность здорового народного характера заявляет себя на всем протяжении фильма. Во всем. В радости его — бесконечная широта и свобода, а в пьяной лихости и буйстве невозможно найти ни тени «надрыва». Всюду в герое Добронравова,

каковы бы ни были обстоятельства фабулы и сюжета, жил его, актера, современник, спокойно и твердо уверенный в себе, в своем сегодня и в своем завтра. С Достоевским все это сходилось весьма мало.

Озлобившегося Егора Ефимова, одичавшего, принесшего близким своим немало бед, Добронравов одарял личным — совсем другим, чем у Достоевского,— обаянием. Но ведь это был все-таки Ефимов «из Достоевского», а не кто-нибудь иной. И так же дарила Любовь Орлова своей героине озаренность, не свойственную ни этой женщине, ни общему эмоциональному, психологическому настрою, характерному для произведений Достоевского.

Однако что бы ни говорить о фильме сейчас, тогда «Петербургская ночь» по-своему сближала нас если не с характерами, то с судьбами далеких по времени людей, побуждала сочувствовать и сострадать им. И это уже было шагом вперед на пути к Достоевскому, пусть еще робким, неуверенным, но все же что-то обещавшим в будущем.

●

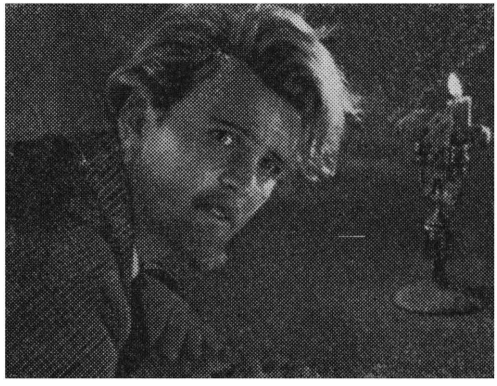
После «Петербургской ночи» наш кинематограф долгое время к Достоевскому не обращался.

В 1947 году Иван Пырьев написал киносценарий по «Идиоту». В 1958 году он «Идиота» поставил.

С этого момента расстаться с Достоевским кинематограф не захочет, не сможет, причем будет уже не «исправлять» и «домысливать» его произведения, а усваивать их. Разумеется, и на этом пути будут возникать многие, в том числе и очень досадные трудности, но то, что новая полоса во взаимоотношениях нашего кинематографа с Достоевским началась, несомненно!

Один из рецензентов пырьевского «Идиота» заметил, что если попытаться указать в этой картине определяющий, «лейтмотивный» образ, то это будет образ пламени, огня*.

Пламя от горящих свечей в начале фильма — фон разговора Мышкина с генера-



«Идиот» («Настасья Филипповна»). 1958. Постановка И. Пырьева. Князь Мышкин — Ю. Яковлев

лом Епанчиным, оно отражается на лицах собеседников. Горящая свеча стоит за спиной князя, когда он передает генеральским дочерям горькую и горестную историю Мари. А потом, когда Ганя Иволгин раскрывает Мышкину жалкую свою душу, рядом будет догорать свеча. И в конце картины высоко подымется пламя, готовое пожрать брошенные в огонь Настасьей Филипповной сто тысяч.

Своей художественной природой, всем своим образным строем фильм, подобно роману Достоевского, обращен к внутренней жизни человека, поставленного историей в непереносимо жестокие условия бытия. Картина в своей «температуре», в накале страстей откликается книге. Настасья Филипповна мстит своим обидчикам безоглядно, не помня себя, готовая жизнь положить на это отмщение. Рогожин, чтобы получить Настасью Филипповну, тоже идет до конца, до последнего. В Ганечке желание выскочить из своей «ординарности» так велико, так неудержимо, что в глазах его ни на минуту не исчезает лихорадочный блеск, лицо искажается не то гримасой, не то судорогой. Как отразилось в этих лицах то, что двинулось в ход развитием истории!

Продолжи Пырьев дальше свой фильм, поставь он вторую его серию, как это предполагалось поначалу, Настасье Филипповне

* Ю. Ханютин. Встреча с Достоевским.— «Литературная газета», 1958, 20 мая.

с Аглаей предстояло бы уже, наверное, в исступленном беспамятстве вцепиться в горло друг другу... В картине Пырьева клокочут страсти темные, неодолимые. И нет просвета.

Фильм следовал Достоевскому и во многом расходился с ним. У Достоевского появление Мышкина в Петербурге взрывает все. Взрывает потому, что Мышкину одним своим призывом, одним словом, даже только обликом своим удается вызвать в каждом неудержимый порыв к истинно человеческому.

По пырьевскому фильму герои Достоевского проходят непросветленными. Ожесточение, злоба, ненависть заполняют их души целиком. Настасья Филипповна здесь только мстит, а Рогожин только добывает ее, пусть за самую высокую цену.

Мышкин в картине естествен, органичен в своей доброте, в своей доверчивости. Образ глубоко человечен. Но того значения, что в романе,— высвобождающего, трагического — приход героя не приобретает. Он словно бы лишь случайно разворашивает — по наивности, по непониманию — клубок змей, а не открывает тем, с кем сталкивается, их самих такими, какими они до сих пор себя не знали и не выказывали.

Появление Мышкина среди «других» ничего чрезвычайного для Пырьева не означало, потому-то фильму его и не дано было импульсов развития, и второй серии, которая поначалу имелась в виду, так и не суждено было состояться. Однако тяготение к передаче той особой, именно Достоевскому присущей силе чувств, которую мы все ощутили в пырьевском «Идиоте», продолжение, развитие в дальнейшем творчестве режиссера получило. Хотя и не сразу, так как в следующем своем фильме по Достоевскому Пырьев бросился в прямо

«Идиот» («Настасья Филипповна»). 1958. Постановка И. Пырьева. Настасья Филипповна — Ю. Борисова, князь Мышкин — Ю. Яковлев

«Белые ночи». 1959. Постановка И. Пырьева. Мечтатель — О. Стриженов

противоположную крайность — то были «Белые ночи» (1959). Этот фильм был замешан на чувствительности, на ней одной.

Одинокий, старый Мечтатель должен был вызывать безмерное сострадание, безмерное сочувствие. Ради этого он и был немощен физически, немощен душевно, обречен на умирание. За всю жизнь у него только и было, что эти четыре белые ночи, но именно они, так получалось, и сгубили его до конца. Лишь о них он мог думать, только их вспоминать, опускаясь в этих думах и воспоминаниях все ниже и ниже.

В воспоминаниях Мечтателя его давние фантазии, его единственная на всю жизнь Настенька выглядели нестерпимо красивыми или, по верному определению В. Шкловского, совершенно картонными. Эта картонная красивость или красивая картонность задушевнейших мечтаний компрометировала героя безнадежно. А упадок его духа, наступавший после ухода Настеньки и определивший все его дальнейшее существование, передавался с таким нагнетением подробностей физиологического характера, что становилось вовсе невозможным видеть в Мечтателе достойную нашего интереса человеческую личность. Скорее он походил просто на обывателя, утешающего себя водкой после того, как жизнь с неизбежностью разрушила его жалкие химеры.

Человек Достоевского на этот раз был взят Пырьевым сквозь призму резко сужающих и ограничивающих его внутренний мир представлений. Ведь в «сентиментальном романе» воображение Мечтателя, унося его от того, что есть сейчас вокруг, приобщает его к подлинной поэзии и подлинной героике, которых он трагически лишен в реальности, дает ему чувство близости, пусть только мысленной и потому такой неопределенной, ко многим духовно высоким мгновениям в прежней истории человечества (почему тут, в воображении, и возникают в одном ряду — казалось бы, столь неожиданно и причудливо — Гофман, Ян Гус перед судом прелатов, битва при Березине, Дантон...). Здесь, в воображении, короткое счастье душевного единения с Настенькой, самоотверженно-бескорыстного участия в ее судьбе согревает Мечтателя. И заканчивает он свое повествование возгласом почти восторженным: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь

человеческую?..» Высота души человеческой— вот ведь что, по Достоевскому, должно бы сохраниться в герое, несмотря ни на что. И совсем не о том, чтобы пожалеть падшего, опустившегося, должна была идти речь. Но фильм, в сущности, совершенно исключал возможность сохранения даже малейшего человеческого достоинства в том, кто в жизни не преуспел,— к иному толкованию картина не побуждает. Настаивающий на нашем сострадании фильм оказался ни просветлен, ни духовен. Хотя артист О. Стриженов, игравший главную роль, и стремился, как свидетельствуют о том по крайней мере его высказывания, уловить в своем герое прежде всего непоколебимую верность мечте, самому духу мечтаний*.

●

Художественные произведения рождаются и живут как целостные организмы, они являют собой, по известному слову А. Н. Островского, существа, а не создания. Поэтому какая-то одна несхваченная особенность произведения нередко может отделить нас уже от всей вещи в целом, от ее внутренней природы и сущности.

Так, на наш взгляд, и случилось в картине «Кроткая», поставленной известным ленинградским актером Александром Борисовым (это был его режиссерский дебют) в 1960 году.

И сценарий и режиссура складывались тут с явным стремлением принять Достоевского, «взять» его для кинематографа. Роли были поручены актерам, Достоевскому отнюдь не чуждым,— Ие Саввиной и Андрею Попову. «Структура» рассказа всячески оберегалась. Как и у Достоевского, в картине все происходящее существует, совершается не само по себе, но восстанавливается уже post factum в сознании героя, когда его жена, только сейчас выбросившаяся из окошка, лежит перед ним мертвая. Действие разыгрывается как прошлое, воскресающее сейчас для героя с особой силой и в особом значении.

В предуведомлении «От автора» к своему «фантастическому рассказу» Достоевский говорит, что его герой «в смятении и еще не успел собрать своих мыслей». И как всегда у Достоевского, герой должен прежде всего «сам себе» все «у я с н и т ь» (это слово не случайно писателем подчеркнуто), решить для себя, что случилось и в чем и перед кем он виновен. История его отношений с самоубийцей не просто проходит перед ним — покойная его обвиняет, события прошлого не просто сменяются перед его взглядом — они «поступают» одно за другим в его мозг, в его душу, друг на друга наслаиваясь, громоздясь, складывая цепь, все прочней охватывающую его. А он не соглашается, не может согласиться с неумолимо складывающимся обвинением.

Все, что присутствует на страницах произведения, присутствует постольку, поскольку наваливается на потрясенное сознание героя. И сознание это не хочет отступить перед напором возвращающейся и наступающей на него реальности — оно сопротивляется, борется; если и уступает, то только, когда ничего уже не остается, и лишь шаг за шагом, всякий раз выискивая то лазейки, то смягчения.

В фильме же размеренно-повествовательно звучит голос за кадром, неспешно развертывается действие. Зная рассказ, ждешь горькой и страшной встречи человека в самые страшные его часы с собственной жизнью. Ждешь... И испытываешь разочарование.

Победить, экранизируя «Кроткую», вероятно, можно было, лишь бросив в дело все сегодняшние возможности кинематографа, сводя их с громадностью открытий Достоевского в показе внутренней, духовной жизни человека.

Однако богатый опыт современного кино в подлинно органическое взаимодействие с Достоевским на этот раз так и не вступил. Фильм скован холодом далеких воспоминаний. Воздействие картины было совсем невелико, с экранов сошла она незамеченной.

До обидного неудачной оказалась и следующая по времени экранизация Достоевского — «Дядюшкин сон» (постановка К. Воинова, 1966).

---

* См.: Л. Данилова, Ю. Чирва. Олег Стриженов. Л., «Искусство», 1970, стр. 71—90.

«Кроткая». 1960. Постановка А. Борисова. Кроткая — И. Саввина, ростовщик — А. Попов

У Достоевского появление полумертвого князя К. в провинциальном Мордасове вдруг срывает с привычных мест чуть не всех здешних дам, и Зину, и Мозглякова и всех их бросает в такой водоворот интриг и столкновений, из которого едва ли хоть кто-нибудь может надеяться выплыть благополучно. Не только выживший из ума старик князь, но и Мария Александровна Москалева начинают плохо разграничивать сон и явь. Нелепая, совершенно безосновательная как будто фантасмагория возникает у Достоевского с абсолютнейшей непреложностью. И игра фантазии, которой с каким-то яростным, злым даже вдохновением предается тут писатель, не удаляет его от законов, по которым живет реальный мир, но, напротив, приближает к ним, в них вводит.

Фильм же устремился в погоню за передаваемыми Достоевским невероятнейшими происшествиями в захолустном городке. Но тут же и потерялся в них, в них замкнулся. Игра воображения у героев, их поглощенность ею ради нее самой, вплоть до забвения реальности — все это потерялось за увлеченным воссозданием фабульных перипетий самих по себе. И там, где могли родиться острейший психологический гротеск, трагикомедия из тех, каких не знает и посейчас наш экран, возникло лишь полуводевильного характера з р е л и щ е*. Само по себе последнее, конечно, вовсе не зазорно, Достоевский и в этом многому учил, на многое наводил авторов картины, ее актеров, но от него можно было получить ведь и гораздо большее... Нечто гораздо более содержательное и художественно самобытное.

●

Сомнительные полуудачи, просто неудачи... И вот — успех экранизаций «Братьев Карамазовых» и «Преступления и наказания».

На наш взгляд, уже сам по себе он говорит, что прежние попытки приблизиться к Достоевскому имели в конечном счете достаточно серьезный смысл. А непохожесть, даже полярность работ И. Пырьева и Л. Кулиджанова показывают, какие разные направления в экранном истолковании Достоевского сейчас определились.

---

* См.: И р и н а П и т л я р. Достоевский развлекательный.— «Искусство кино», 1967, № 5.

О картине Л. Кулиджанова автор этих строк говорил подробно меньше года назад на страницах этого же журнала (в № 12 за 1970 год). И потому напомнит лишь, что именно в этом фильме мы встретились с самой значительной ролью «из Достоевского» на нашем экране — ролью Порфирия Петровича, сыгранной Иннокентием Смоктуновским. Весь строй ленты, аналитической по преимуществу, в анализе пристальной, в анализ погруженной, очень способствовал тому, чтобы так выдвинулась, такое значение приобрела фигура человека, напряженно и неотступно размышляющего, почему Раскольников смог «переступить», а он сам когда-то — нет, и все вглядывающегося и вглядывающегося в «случаи» нового времени, в неожиданный, фантастический его, этого времени, облик. И есть, наверное, свое оправдание тому, что впервые Порфирий встал здесь, в картине Л. Кулиджанова, едва ли не в один рост с Раскольниковым, а в последнем определяющей явилась не готовность «переступить», но невозможность не «переступить», когда внутренне ничего иного человеку уже просто не остается.

У Кулиджанова дала себя знать новая для этого режиссера, но неотъемлемая от Достоевского и от него полученная сила анализа, сила психологических проникновений. И Пырьев тоже пришел к «Карамазовым» своим особым и долгим путем, от которого, оказывается, нельзя да и не нужно было отказываться.

Пырьевское восприятие последнего романа Достоевского не слишком позволяет даже предположить возможность присутствия в его фильме Легенды о Великом Инквизиторе. Сцена Ивана с Чертом, взятая в фильм, выглядит и не очень нужной и малопонятной. Однако теперь режиссер не схватился и за историю, скажем, Илюшечки и всего семейства Снегиревых, хотя именно эту историю можно было бы без особых усилий транспонировать в столь естественную для прежних картин Пырьева надрывную драму. Напротив, и от Илюшечки, и от детей вообще, и от всех Снегиревых режиссер открестился начисто и совершенно — по всей видимости, выйти тут за пределы мелодрамы он не надеялся или большего, чем мелодрама, здесь не улавливал, а избирать для себя сейчас эту именно стилистику да еще в фильме по Достоевскому уже не хотел.

«Роман-трагедия и бытовая драма» — так называлась интересная рецензия на пырьевский фильм, опубликованная Р. Назировым в газете «Советская Башкирия»*. Автор ее упрямо доказывал, что «роман-трагедия» не только в картине, но, в сущности, и вообще с «бытовой драмой» уживается плохо, что одно исключает другое. Но ведь еще до великих романов Достоевского, хотя бы в «Грозе» Островского, именно «бытовая драма» поднялась до высот русской трагедии! Поднялась, оставаясь «бытовой драмой»!

Позиция Р. Назирова напомнила нам о той, давней уже теперь, поре, когда люди Достоевского, с одной стороны, категорически воспринимались чаще всего как совсем нам чуждые, сразу и резко от нас отодвинутые, даже «отмененные» торжеством новых идей, а с другой стороны, не менее категорически утверждался взгляд, что у Достоевского характеры вообще-то не столь и существенны, что, скажем, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» — романы едва ли не только «об идее» или, согласно другому варианту, «полифония» голосов, сознаний, обладатель каждого из которых-де важен, собственно, совсем не в конкретной многомерности всей своей судьбы.

Последняя точка зрения отводила Достоевскому совершенно исключительное место и в истории, и в судьбах искусства. Здесь остро улавливалась та действительно новая роль, какую обретали в мире идеи еще при Достоевском, схватывалась органическая выраженность этого процесса в самой природе его творчества.

Разломанный старый быт, рушившиеся «устои» уже тогда, при Достоевском, плохо удерживали человека в своем лоне. И в этих условиях новые идеи, идеологические построения и программы оказывались бесконечно притягательными, овладевали людьми решительно и всерьез, зачастую прямо вели к тому или иному действию.

---

* «Советская Башкирия», 1969, 23 апреля.

Раскольников в трактире слышит, как та самая «идея», которая уже мучает его, обсуждается двумя совсем далекими, совсем непохожими на него людьми — она почти в буквальном смысле слова носится в воздухе и, кажется, вот сейчас подымет всех со своих мест, потому что они г о т о в ы поднятся. Достаточно Ивану Карамазову начать обдумывать свое «все дозволено», как мгновенно за это схватится какой-нибудь Смердяков и тут же со всем «безудержьем» отдастся «идее» как безусловному жизненному принципу — ему тоже надо как-то определить и испытать себя.

Но жизнь идей, судьба идей заявляет о себе у Достоевского в л ю д я х, в живых отношениях между ними, хотя непосредственное и бесконечно развертывающееся изображение жизни человеческой самой по себе не имеет, не может иметь тут, разумеется, ни той свободы, ни той самостоятельной, особой, всеопределяющей значимости, какую они имеют, скажем, в эпосе «Войны и мира».

И все-таки совсем не безразлично, что Иван Карамазов выказывает себя главным образом в сфере отвлеченной теории, а лакей Смердяков, который только хватается за программу Ивана, идет убивать. Как не менее важно, что Раскольников и одержим своей «идеей» и в то же время чувствует себя ей как бы обреченным, что именно в живой раскольниковской душе, в живом пути героя снимается та несовместимость «наполеоновской» теории и устремления помочь ближним своим и дальним, какую предполагал, очевидно, и сам Достоевский, пока перед ним были еще планы, замысел, но не вся подлинная конкретность реальной драмы*. Огрубляя, можно, думается, сказать, что у Достоевского одинаково существенно как то, что Раскольниковым овладела идея, так и то, что она овладела именно Раскольниковым со всеми особенностями его внутренней жизни и его положения среди людей. А Порфирий Петрович противостоит Раскольникову не только на высотах хитроумнейших рассуждений, но и как э т о т следователь, своим особым способом распутывающий нити убийства.

Поэтому нас теперь вряд ли могут удовлетворить те — пусть во многом убедительные и дух захватывающие — конструкции М. Бахтина, которые не придумывались, не изобретались, нет, имели реальную связь с самой глубинной внутренней сущностью романов Достоевского, но являлись все же лишь жестким извлечением из нее. По этим извлечениям выходило, будто у Достоевского только и есть, что «идеи» и «голоса», предстающие словно бы отвлеченно от всей полноты людского бытия, от живого саморазвертывания — хотя бы, скажем, в сюжете — многосложнейших живых отношений. На самом деле у Достоевского новая значимость «идей» и новое соотношение «голосов» — это и непосредственно изменение склада и ритмов в с е й жизни, проявление того, что творится теперь в о в с е м и п о в с ю д у. И уже трудно становится, говоря о великих романах Достоевского, противопоставлять друг другу борение идей и драмы, пронизывающие обычные связи между людьми в их быту. Как все трудней не замечать, что у Чернышевского в «Что делать?» роль и ценность нового сознания проверяются все-таки прежде всего тем, насколько поможет оно его носителям в самой интимной сфере их отношений друг с другом, в силу чего любовный сюжет здесь отнюдь не был для автора только цензурным прикрытием, как иногда думают.

И все же мы еще и до сих пор склонны подчас усматривать в идеях что-то отвлеченно-высокое, а в драмах быта, в перипетиях отдельных судеб — низменное и повседневное. И надо, наверное, задуматься над тем, что в подобном взгляде есть та пренебрежительность к обыкновенной жизни обыкновенных людей, которая так несвойственна духу всей классической нашей литературы. Подлинная духовность не имеет ничего общего с испуганным отгораживанием от быта как от чего-то неизменно «низкого». Истинная духовность не страшится быта; обращаясь к нему с до-

* В. Ермилов в своей книге 1956 года о Достоевском напрасно пытался отыскать в тексте «Преступления и наказания» «слабость» писателя, не исключившего ни «наполеоновской» идеи Раскольникова, ни его раздумий о спасении матери, Дуни, «других» людей вообще. Как раз тут, в неразрывности и несовместимости одного с другим, и «содержится» в романе одно из замечательнейших открытий писателя.

«Братья Карамазовы». 1969. Постановка И. Пырьева. Дмитрий — М. Ульянов

верпем, она неизменно находит в нем свидетельство своей глубочайшей жизненной обоснованности.

Возвращаясь к Достоевскому, надо теперь прежде всего вспомнить, что он-то как раз измерял самые гордые и самые независимые откровения раскольниковского ума или ума Ивана Карамазова именно тем, что воспоследует из них, когда Раскольников придет к процентщице или когда запутаются узлом отношения Федора Павловича, его сыновей и наследников в стыдной, нравственно нечистой житейской ситуации. Когда сегодня, посмотрев фильм по «Братьям Карамазовым», одна женщина, как мы однажды слышали, рассказывала другой, что-де вот обвинили, засудили невинного, то у нас нет права считать, что картина Пырьева не сумела свести эту женщину с Достоевским. У Достоевского в том, трагического значения факте, что никто, кроме Грушеньки и Алеши, не поверил Дмитрию, а доказать своей невиновности он не смог, почему и был приговорен, — как раз и выражает себя самое глубинное и решающее философское содержание романа. И женщина по-своему говорила о самом у Достоевского существенном, хотя излагала она, опираясь на картину, как будто только перипетии бытовой коллизии.

Не случайно именно Достоевский, столь напряженно занятый «идеями» и их ролью, так последовательно открывал, насколько человек как целое шире, многообразнее любых, в том числе и собственных своих представлений. Раскольникову реальное содержание его живой человеческой природы не позволит довести до конца так строго обдуманное дело с убийством, и невозможность эта устанавливается романом в живых отношениях героя с самим собою, с матерью, с сестрой, с Соней... Достаточно быть Смердяковым, чтобы понять теорию Ивана и вывести из нее все необходимые следствия, но только живому человеческому сердцу внятна невиновность Дмитрия, на самом деле непричастного к смерти своего отца. Развертывая роль идей в своем романе, Достоевский тут же ее и ограничивал, сталкивая с конкретностью и высшей драматичностью живых человеческих развитий и поступков, с обязательными для всякого человека, если он остается человеком, условиями существования на земле.

Так что нельзя, никак нельзя упрекать Пырьева за то, что в его картине в полной мере разыграна «бытовая драма», нельзя считать, что режиссер роковым образом разошелся тут с Достоевским.

Можно признать, что уже в начале пырьевской картины есть грубоватая прямолинейность, что напряжение цвета тут едва ли не чрезмерно, что каждая из красок слишком форсирована, а монтажные стыки в своей остроте почти лихорадочны. Но ведь Пырьев едва ли не впервые в нашем кино приобщается к тому сплетению страстей, которое и романам Достоевского не позволяет обрести гармонию!

Говорят, в фильме трудно уловить, что Митя добровольно соглашается принять незаслуженное наказание. Да, этого сюжетного мотива в прямой форме у Пырьева, кажется, действительно нет. Однако и это и еще многое другое, что не перешло из романа в прямое действие, живет в актерах, живет в атмосфере фильма. Тут ведь нельзя и не нужно сохранять, переносить все, а надо заразиться и за-

рядиться книгой, которой все это выразилось. Уместно, между прочим, напомнить, что у самого Достоевского ответ на «бунт» Ивана сюжетно никак, в сущности, не дан. И не только Победоносцев, а и сам творец «Карамазовых» немало тревожился по этому поводу. А все же ответ этот есть, и есть в наиболее безусловной, самой органической для искусства форме — он высказан не в противостоящих тезисах, но во всем облике, в самой возможности появления под пером писателя таких человеческих фигур, как Алеша, как Зосима...

«Братья Карамазовы» — фильм одновременно режиссерский и актерский. Одновременно и нераздельно. И в этой его природе тоже выразился органический характер его связи с Достоевским.

Достоевский в большей мере, чем кто-нибудь другой из писателей, сводя своих героев, устраивает их конклавы, больше, чем кто бы то ни было до него или рядом с ним, поручает им высказаться и столкнуться друг с другом. Но организовав эти конклавы, эти столкновения, Достоевский (и это верно указано М. Бахтиным) предоставляет разным «голосам» прозвучать с присущей им силой, не сдерживая их от себя каким-нибудь уже имеющимся «ответом», широко развертывает миры разных сознаний. Он дает в полную меру выявиться и той энергии «живой жизни», тем ее формам, что в его людях заключены.

Что-то близкое этому возникает и в организме пырьевского фильма. Тут режиссер закладывает почву для крайних обострений и сильнейшего накала. Он начинает все с самых резких нот. Он же выбирает актеров с темпераментом ярким, с «открытой» манерой игры. А затем дает им играть во всю их собственную меру и силу...

И не случайно фильм, который далеко не был доведен внезапно скончавшимся режиссером до конца, ощущается как пырьевский. И столь же не случайно, что завершили его в этом пырьевском качестве, сознательно на Пырьева опираясь и ориентируясь, его актеры: Михаил Ульянов (Дмитрий) и Кирилл Лавров (Иван), работавшие в сотрудничестве со старым другом и соратником Пырьева режиссером Л. Арнштамом.

«Братья Карамазовы». 1969. Постановка И. Пырьева. Иван — К. Лавров

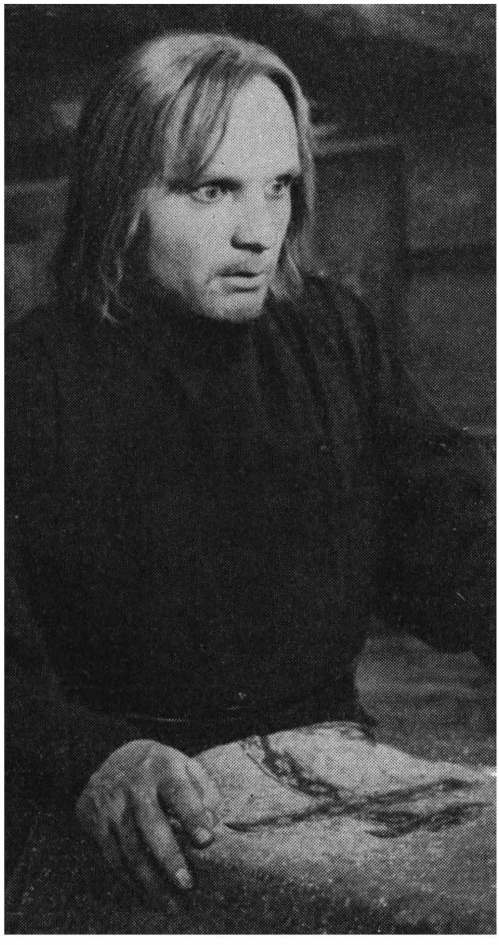
Немирович-Данченко говорил, что, приобщаясь к Достоевскому, актеры становятся «богаче духовно, духовно осложненнее и вместе с тем духовно проще»*. Сразу «осложненнее» и «проще» — на первый взгляд это выглядит парадоксом. Но только на первый.

«Проще»... Так Немирович-Данченко ощутил и указал на живую плоть развертывающихся и разверзающихся человеческих страстей, которые требуют от актера предельной раскрытости, полной свободы от малейшей искусственности, от умозрительности или изысканности. Безусловный приверженец «мужественной простоты», Немирович-Данченко сумел и почувствовать и оценить ее в Достоевском.

«Сложнее»... В искусстве Достоевского жизнь человека обнаруживала недостаточность прежних, привычных измерений. Достоевский, инсценированный или экранизированный, требует от актера безоглядного погружения в бесконечные глубины.

На такой основе замешан фильм по «Карамазовым», в этом духе и играют лучшие

* Ю. Соболев. Немирович-Данченко. Пг., Художественное изд-во «Светозар», 1918, стр. 107—108.



«Братья Карамазовы». 1969. Постановка И. Пырьева. Алексей — А. Мягков

исполнители ролей. Но здесь же картину подстерегли и достаточно серьезные опасности.

Иван Пырьев увидел и принял в героях «исполинского и бездонного», по определению А. В. Луначарского, романа Достоевского русский размах характеров, размах души. Но принял, не всегда имея в виду целое романа, его необыкновенно высокий и строгий моральный настрой. А этот моральный настрой очень «откликается» и на то историческое обстоятельство, о котором с горькой и мудрой иронией говорил антагонист Достоевского Щедрин, объясняясь по поводу своей «Истории одного города»*.

Когда фильм пытался, к примеру, поставить Грушеньку на пьедестал, подкрашивая ее под некий идеал русской женственности, высшего самоотвержения, обнаружилась в картине неопределенность и даже спутанность нравственных требований, готовность признать и принять широту и размах за одно то, что они широта и размах. И вот уже рядом с Грушенькой в Мокром вместо собранных у Достоевского кабатчиком Трифоном парней и девок, польстившихся на деньги Митеньки, в картине появились цыгане как воплощение той нестесненной свободы, в которой так нуждается человек... А в Дмитрии становится невозможно допустить, что он мог опуститься до страшного и постыдного измывательства над отцом Илюшечки...

Мы как нельзя более далеки сейчас от того, чтобы полагать, будто Митя, хоть и не убил отца, все равно заслуживает вынесенного ему обвинительного приговора, на чем так настаивал в своей уже упоминавшейся работе 1956 года В. Ермилов. Мы не позволяем себе теперь ни на минуту забыть, что даже за действительно совершенным Раскольниковым убийством стоят и мучительнейший поиск человеком себя как личности и бесконечная тревога за всех «других». Но сам Достоевский не мирился ведь с тем состоянием человеческой души, какое находил в Мите или в Грушеньке, никак не мирился! И в том и в другом случае он обнаруживал глубочайшую драму, из которой должен быть найден выход. Очищение страданием виделось Достоевскому и неизбежным и необходимым для обоих этих его героев. «Каждый миг стремился исправиться, но жил дикому зверю подобен» — это из последнего слова Дмитрия Карамазова на суде над ним. Когда в Америке господствовал взгляд на Достоевского как на безусловно

---

* Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. IX, Л., Гослитиздат, 1934, стр. 440.

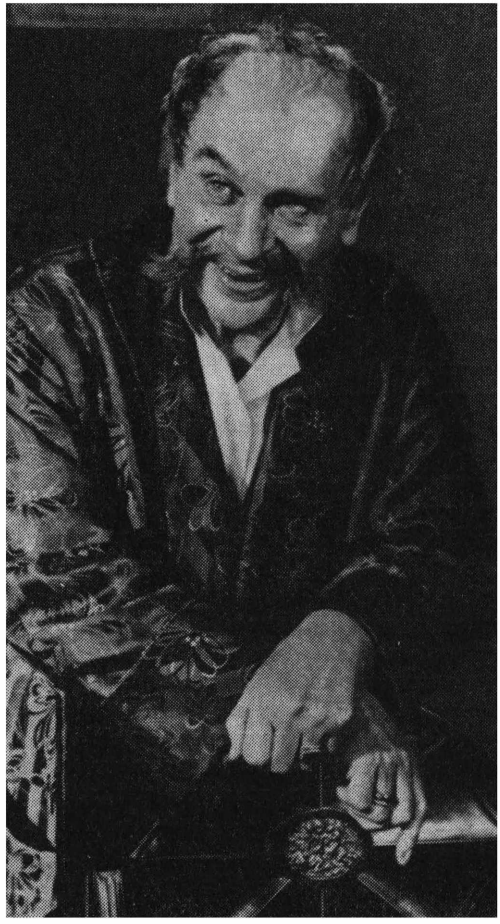
безотрадного романиста, замечательный американский писатель Шервуд Андерсон в специальном письме о Достоевском говорил, что «во всей литературе нет ничего подобного «Карамазовым» — это Библия»*. Так оценивалась моральная атмосфера великой книги, творец которой не соглашался на меньшее, по известным словам Щедрина, чем «полное нравственное и духовное равновесие» в человеке. Но на этих высотах Достоевского пырьевский фильм удерживается далеко не во всем и совсем не везде.

Фильм Пырьева привел на наш экран героев с немалым масштабом живых чувств, живых страстей. Он дал выразиться некоторым существенным особенностям исторически сложившегося национального характера. Так возникла в картине опора для ярких и сильных проявлений той русской школы актерской игры, какая утверждалась в ходе многих и многих десятилетий. Иностранные гости VI Московского международного кинофестиваля, где демонстрировался и получил приз фильм «Братья Карамазовы»,—будь то француженка Одиль Версуа или замечательный польский артист Даниэль Ольбрыхский — единодушно оценили последнюю работу Ивана Пырьева, как «по-настоящему русскую картину». «Очень русский фильм», говорили они и отмечали, что тут «раскрывается русский человек сильных страстей, сложной душевной организации». Вероятно, в этих суждениях сказалось и то несколько поверхностное представление о русском характере, которое бывает иногда свойственно иностранцам. Но была в этих суждениях и правда, по-своему весьма симптоматичная.

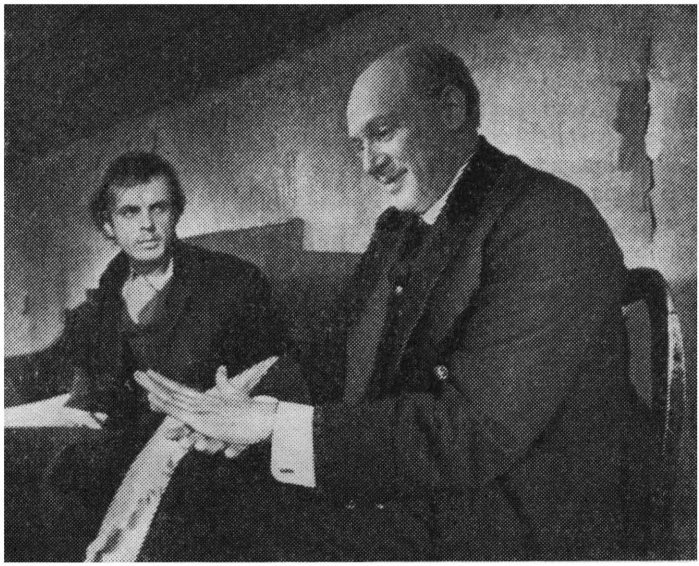
Однако, как уже было сказано, места хотя бы только для предположений о Легенде о Великом Инквизиторе, «наличествующей» ведь в романе, картина не оставляет. Без возможности же хотя бы предощущений такого рода нет, конечно, в достаточной мере и Ивана, сочинившего Легенду, нет действительного характера сотрясающих и раздирающих его противоречий. Иван в фильме, в сущности, стремится к тому, чтобы стать как-то похожим на Дмитрия. А Грушенька, о чем уже шла речь, превращается на экране, особенно в сентиментальной, мелодраматической трактовке этой роли актрисой Л. Пырьевой, иногда чуть не в символ русской женщины.

Этот перечень утрат на пути от Достоевского и к Достоевскому можно, увы, длить и длить. Но и так уже ясно, что мера и уровень обя-

«Братья Карамазовы». 1969. Постановка И. Пырьева. Федор Павлович — М. Прудкин



* См.: М. Л а н д о р. Школа Шервуда Андерсона.— «Вопросы литературы», 1969, № 12, стр. 143.



«Преступление и наказание». 1970. Постановка Л. Кулиджанова. Раскольников — Г. Тараторкин, Порфирий Петрович — И. Смоктуновский

зательных собственных открытий кино здесь все же не вполне достаточны. Очевидно, даже и в этом во многом плодотворном обращении к Достоевскому извлечено было далеко не все необходимое из богатого опыта истории.

Р. Назиров, которому выше нам пришлось возражать, в одном месте своей статьи о фильме справедливо посетовал на некоторые подчас чрезмерности в экранном воссоздании быта: «Мы замечаем, что Иван курит трубку, Смердяков несет с базара гуся в корзине, а на стене у старика Карамазова красуется ужасающе пошлая копия с «Впрсавии» Брюллова...»* Все это в самом деле слишком «замечается».

Как может догадаться читатель из предыдущего, мы согласимся со Стефаном Цвейгом, говорившим, что Достоевский «представляет величайшие трагедии своего времени посреди самой обыденной повседневности»**. Но эта «самая обыденная повседневность» у Достоевского всякий раз взламывается небывалой напряженностью порывов и борений. В то же время она и противостоит — «от имени жизни» — напору охватывающих героев идей.

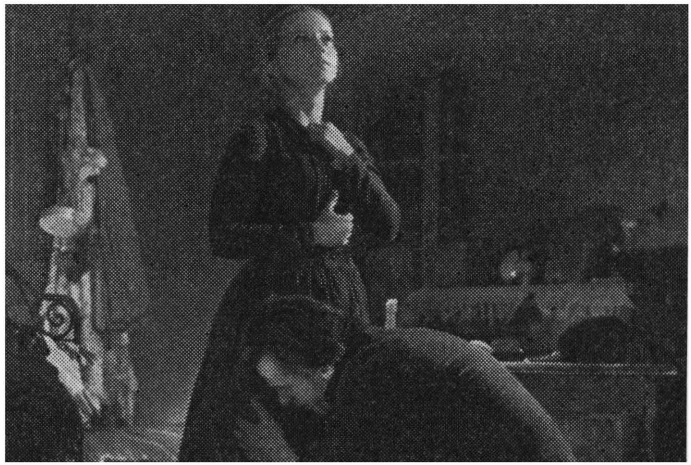
Поэтика Достоевского — всюду поэтика «выделившихся» деталей, каждая из которых сгущается до некоего обостренного смысла, утрачивая бытовую свою стертость, ограниченность. Здесь-то как раз у Достоевского и снимается антиномия быта и «идеологической» сферы. А в картине Пырьева детали, «подробности жизни» пребывают зачастую лишь на собственном, так сказать, уровне, оставаясь в ряду других таких же.

В сцене Ивана с Алешей в трактире, в знаменитой сцене «Бунта», например, очень мешают напряжению происходящего тут противоборства то и дело настойчиво отвлекающие «на себя» жесты, движения героев, посуда на столе, всякие прочие подробности «обстановки». И тотчас вспоминаешь, что когда-то, еще в 10-х годах, в спектакле Художественного театра Качалов проводил всю сцену с Чертом один, играя и за себя и за Черта и не позволяя себе во всей длинной, шедшей больше двадцати минут сцене ни разу сдвинуться со своего места, да и ничего почти, кроме актера,

---

* Р. Назиров. Роман-трагедия и бытовая драма.— «Советская Башкирия», 1969, 23 апреля.

** St. Zweig. Drei Meister. Leipzig, Insel-Verlag, 1922, S. 162.



«Преступление и наказание». 1970. Постановка Л. Кулиджанова. Соня Мармеладова — И. Бедова, Раскольников — Г. Тараторкин

перед зрителем на сцене тут не было. Так открывалось мучительнейшее, доводящее до галлюцинаций, до беспамятства и горячки, все заслоняющее безысходное внутреннее раздвоение, внутреннее разрушение Ивана. А Качалов переступал пределы обычного актерского «перевоплощения», выходил в новые «пространства» сценического творчества. Видимо, и кинематографу стоило, необходимо было на фундаменте «Карамазовых» отважиться на что-то подобное. Без этого многое и в сильном, ярком фильме Пырьева из гениального романа Достоевского все же пропало, не став для экрана источником его собственных экранных порывов и открытий.

Значительно дальше и последовательнее, как уже отмечалось выше, по этому пути к Достоевскому прошел в «Преступлении и наказании» Л. Кулиджанов, в силу чего его фильм пока и остается лучшей экранизацией великого писателя.

●

Статья наша подошла к концу. По ходу ее нам то и дело доводилось констатировать, сколь многое, сколь насущное сегодня не взято еще у Достоевского кинематографом даже при прямом перенесении его созданий на экран. Можно, наверное, с полным основанием утверждать, что характер экранизаций Достоевского отражает ныне также и некоторые немаловажные слабости в развитии кинематографа, а оно, это развитие, в свою очередь, до некоторой степени сдерживается и недостаточной освоенностью художественного опыта творца «Идиота» и «Карамазовых» в критике.

И, однако, уже есть «Преступление и наказание» Кулиджанова со Смоктуновским и Тараторкиным. И в пырьевских «Братьях Карамазовых» кино наших дней все-таки ближе подошло к великому наследию этого поразительного художника и мыслителя. Этот факт, несомненно, и знаменательный, и по-своему обещающий. Обратить на него внимание стоит не по случаю лишь отмечаемого ныне юбилея.

Разумеется, мы как нельзя больше далеки от мысли, что в отношениях нашего искусства с Достоевским не остается места и для напряженного противоборства, решительного отталкивания...

Однако самый уровень контактов тут все поднимается и плодотворность их может возрасти неизмеримо.

Мы, думается, не сделаем поэтому ошибки, если, заключая, скажем, что главное в отношениях кино с Достоевским сейчас только еще начинается. Но не менее правильным будет заметить, что это главное уже началось.

Достоевский в нашем творчестве

Акира Куросава,
режиссер (ЯПОНИЯ)

У человеческого сердца есть свои границы. Но выдающиеся писатели имеют такие сердца, которые далеко превосходят всякие пределы и нормы.

Я бы сказал, что Федор Достоевский имел сердце без всяких границ.

Он никогда не отворачивался от несчастий, страданий и отчаяния, от которых простой смертный отвел бы глаза.

Он сурово и неотступно вглядывался в горестный лик мира и бросил свое сердце в бурлящий котел ужасающих терзаний.

Подобная исступленность чувства и мысли не проходит бесследно. Достоевский сгорел в огне беспредельных страданий, беспредельного сочувствия «униженным и оскорбленным». Но его великое сердце пророка и обличителя все еще живо, нетленно. Стук этого сердца слышат сегодня по всей земле.

Ежи Кавалерович,
режиссер (ПОЛЬША)

У меня нет любимых и нелюбимых писателей. Есть такие, к которым я не возвращаюсь. И есть писатели, которых перечитываешь часто, причем каждый раз открывая для себя в них новое. Достоевский относится как раз к таким писателям.

Познакомился я с ним довольно рано, лет с четырнадцати, и с тех пор читаю и перечитываю. Когда я хочу читать, но не знаю, что читать, я беру Достоевского — «Братья Карамазовы», «Идиот», «Преступление и наказание». Это самые неисчерпаемые книги. Они как зеркало. Каждый, кто читает Достоевского, начинает многое в себе понимать и задумываться.

Натура человека очень сложна, намного сложнее, чем мы того желали бы. И есть многое в нас, о чем мы не знаем и не хотели бы знать. Достоевский, открывая глубины в им же созданном характере, открывает и в нас ранее неведомое, незнакомое.

Достоевский — писатель глубоко современный. Бесспорно, человек меняется, но не столь быстро, как это иногда кажется.

Так как человек существо очень сложное, в нем всегда открывается новое. И когда человек попадает в критические положения, то часто заранее нельзя предугадать, как он поступит. Достоевский, создавая характеры, никогда не давал конечных оценок. Мне кажется, для современного киноискусства характерно как раз такое отношение к человеку: стремление показать сложность, многообразие и неисчерпаемость его натуры.

Что касается кинематографических качеств, то для меня Достоевский великолепный сценарист, его произведения — сценарии с прекрасно вылепленными характерами. Характеры — это для меня главное в кино. Но ставить Достоевского я никогда не думал. Мне кажется, это должны делать русские режиссеры, а играть его должны русские актеры. Правда, в кино немало примеров, когда Достоевского ставили режиссеры различных стран, но до сих пор я не видел, пожалуй, за исключением замечательной экранизации «Идиота», сделанной режиссером Куросавой, картины, которая была бы адекватна по своей художественной ценности произведениям Достоевского. Достоевского надо ставить по-современному, пользуясь современным языком кино. Его нельзя ставить в академическом стиле.

В последнее время очень много писали о внутренних монологах, это одна из проблем современного кино. Достоевский весь из внутренних монологов, в чем, мне кажется, и состоит главная сложность его экранизации. Но когда-нибудь найдется режиссер, который поставит Достоевского так, как он этого достоин.

Достоевский ставит самые острые проблемы жизни, напряженность которых еще усилена чрезвычайностью драматургических положений, через которые эти проблемы раскрываются. Человек у Достоевского всегда показан

в самые важные моменты его жизни, на грани жизни и смерти.

Достоевский интернационален. Большой художник творит на базе родной культуры, родного языка, но истинное искусство всегда пробьется через языковые барьеры. Я думаю, что Достоевский понятен всем, он высветляет в нас — людях всех национальностей — все, чего мы не понимаем в себе. Это ему удается оттого, что он всегда писал только для людей, никогда только для искусства. Я тоже никогда не понимал людей, ставящих фильмы ради фильмов. Мне кажется, самое большое удовлетворение получаешь, когда делаешь картины для людей.

Лайонел Рагозин,
режиссер (США)

Я впервые познакомился с книгами Достоевского, когда мне было чуть более двадцати лет, и с тех пор постоянно обращаюсь к ним, как обращаются к справочникам. Для меня его книги — энциклопедия человеческой природы.

Величие Достоевского в том, что он понимал человеческую натуру. Он никогда не говорит только о плохом в человеке. В его произведениях чувствуется большая любовь, одухотворенное отношение к людям.

Американскому обществу не хватает духовности. У нас нет писателей-философов, подобных Достоевскому. В литературе многие считают главным излагать события. Лишь у очень немногих поэтов, таких, как Уолт Уитмен, есть искра высокой духовности. Мы прагматическая нация. Мы летим на Луну, но не особенно задумываемся о смысле этого, нам важно лишь туда попасть. Мы слишком поздно поняли, что стремиться только к тому, чтобы хорошо есть и хорошо жить, для человека недостаточно. А Достоевский в одном из своих рассказов пишет, что человек наестся и скажет: а что дальше? У людей есть эмоциональные потребности, люди должны иметь перспективы, предчувствовать будущее. Если этого нет, растет тревога и неудовлетворенность, люди становятся враждебны друг другу, дети выступают против родителей и вообще «все идет к собакам», как у нас говорят.

Общество не может существовать без внутренней связи, оно должно быть объединено высокой идеей, в которую верят люди, иначе оно превращается в механический конгломерат, в бюрократическую машину.

Я смотрю на свои фильмы, как на легкую кавалерию, наносящую удары по противнику. Я снимаю фильмы, которые направлены против войны и социальной несправедливости, против расизма и бедности, против тех барьеров, которые разделяют людей. Моя тема — единство. И поэтому я чувствую, что Достоевский мне очень близок. Он тоже писал о единстве. Он был христианин и верил в бога, но иногда вера в бога — это на самом деле выражение веры в человека. Именно так было, по-моему, и у Достоевского.

Тот фильм, который я ставлю сейчас, продолжает тему моего последнего фильма «Черные корни». Я хочу раскрыть в нем психологическую сторону расизма. Расизм в Америке — грандиозная социальная проблема и создает почву для различных психологических аномалий. Герой моего фильма — негр, он женат на белой женщине, у них появляется ребенок, цветной. Положение цветного в Америке неопределенно. Расизм иррационален, особенно в области личных отношений. Молодежь у нас смотрит на это более свободно, нередки смешанные браки, но среднее и старшее поколения относятся ко всему нетерпимо. Герой фильма — не профессиональный актер, а музыкант, в фильме он играет самого себя. Я хочу передать его внутренний мир, его подсознательные ощущения, его мысли, наблюдения, тревогу за сына, его мечты — весь тот сложный комплекс мыслей и чувств, который связан с положением черного американца среди белого окружения.

Герой фильма — мой друг, он участвовал в картине «Черные корни». Он очень честный человек, полностью откровенен со мной и рассказывает в фильме о своей жизни и о своих чувствах, хотя знает, что это ему может повредить. Но он согласился сниматься, так как то, что мы хотим сказать в нашем фильме,

очень важно в борьбе против расизма. Я тоже многим рискую, ставя такой фильм. Я думаю, что он будет резким и взрывчатым.

Достоевскому я обязан очень многим. Конечно, он влиял не непосредственно на мои фильмы, а скорее на мое отношение к жизни, отношение к людям. Когда ставишь фильмы о современности с непрофессиональными актерами — участниками воспроизведенных событий, особенно трудно и важно понимать людей, знать их психологию. Этому я учился у Достоевского.

За экранизацию романа Достоевского я бы не взялся. Мне не нравится сама идея ставить фильм по большим романам. У кино другое назначение — оно должно отражать поток событий. Эйзенштейн показывал русскую революцию через отдельное событие, через восстание на «Потемкине». Если же задаться целью показать в фильме всю революцию, это не удастся. Для экранизации я бы взял небольшой рассказ с определенным сюжетом. Роман же — это целый мир. Достоевский, по-моему, как Шекспир и Толстой, слишком велик для кино.

Марсель Мартен,
критик (ФРАНЦИЯ)

Во Франции по произведениям Достоевского поставлено много фильмов, двенадцать из них я видел. Почти все они старались точно следовать автору в сюжете и в воспроизведении деталей среды. Но главное, что привлекало постановщиков, — это «экзотика» далекой страны и исторической эпохи. В павильонах строились декорации России XIX века, воссоздавались приметы быта. Иногда же режиссеры сосредоточивали внимание на интриге и рассматривали произведения Достоевского почти как полицейские романы. Исключением из этих в общем похожих друг на друга экранизаций я считаю только два фильма Робера Брессона, которые не являются простой адаптацией Достоевского для кино, а скорее вдохновлены Достоевским, созданы по мотивам его произведений. Действие их перенесено в Париж, в современность.

И вообще мне думается, что наилучший способ остаться верным писателю в кино — это поставить фильм, который можно было бы назвать произведением искусства и в котором ощущалась бы индивидуальность режиссера. Я бы даже сказал, что слишком точные экранизации бесполезны — лучше читать сам роман.

Мне кажутся блистательным подтверждением этого два столь различных в подходе к Достоевскому фильма — «Идиот» Куросавы и «Белые ночи» Висконти. Если же говорить об экранизациях вообще, о принципах подхода к литературному произведению в кино, то наиболее удачным примером отношения к классике за последнее время, с моей точки зрения, является фильм А. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня». Это прекрасный фильм, который передает пьесу, не теряя обаяния Чехова, следуя традициям советского театра, и в то же время в нем ощущается индивидуальность режиссера, его поиски, его понимание Чехова. В Москве я видел в театре «Три сестры» в прекрасном исполнении и, не понимая ни одного русского слова, был потрясен контактом между актерами и публикой. То же я почувствовал в фильме «Дядя Ваня» благодаря Смоктуновскому, Бондарчуку и прекрасным исполнительницам женских ролей. В Париже Чехова много играют в театре, но я считаю, что возможности кинематографа в передаче его пьес гораздо шире, чем возможности театра.

Кинематографичен ли Достоевский? Многие постановщики, повторяю, видели кинематографичность его произведений в «экзотической» для нас, иностранцев, образности и довольствовались ею, реконструируя Россию XIX века. Но для того чтобы передать сущность произведений Достоевского на экране, надо идти дальше. Главное у него психология, характеры героев. Нужно оживить персонажи Достоевского через актеров. Удачным примером экранизации Достоевского в традиционном стиле я считаю «Идиота» Жоржа Лампена с Жераром Филипом в главной роли. Хотя декорации в фильме казались немного смешными, восстанавливая ту Россию,

какой ее представляют по открыткам, актер, обладавший внутренним огнем, совершал чудо постижения психологии героя и заставлял зрителя ему сочувствовать.

У Брессона, напротив, не чувствуется никакого желания следовать за фактурой, бытом романов Достоевского. На первый взгляд это просто последовательное, подробное описание внешних действий персонажей. В «Кроткой» он рассказывает историю молодой девушки, которая вышла замуж, но в браке была несчастлива. У нее возвышенные идеалы, но она не может осуществить их в повседневной жизни, не может жить так, как хочет, и кончает с собой.

В фильме «Четыре ночи в мечтах» («Белые ночи») девушка ждет возлюбленного, который уехал в Америку; она живет воспоминаниями об этой любви, встречает другого, они мечтают уехать вместе, но возлюбленный возвращается, и они расстаются. Можно сказать, что девушка любит любовь, а не другого человека.

Кажется, в двух фильмах Брессона нет ни малейшего приглашения к сопереживанию. Он отказывается от эмоционального соучастия в переживаниях персонажей, он просто описывает их поведение. Сами герои тоже не объясняют своих действий, не оговаривают своих внутренних движений. И тут происходит чудо, типичное для фильмов Брессона. Мы невольно попадаем под обаяние чисто эстетических переживаний, наслаждаемся красотой самого фильма.

Это очень сложно объяснить и передать. Вот почему я считаю, что Брессон очень сложный кинематографист. Его фильмы передают геометрию чувств. Но это не ведет к холодности, а скорее к полному отсутствию патетики. Полное отсутствие чувственных эмоций открывает путь к другому виду чувств, к тому, что и есть самое глубокое в кино и что мы находим только в очень редких фильмах, например в фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь».

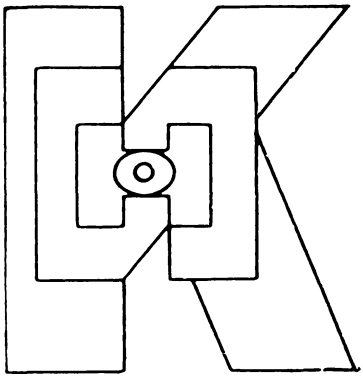
Мне кажется, что проблематика Достоевского близка современному кино. Можно провести аналогии. Персонажи Достоевского не могут осуществить в повседневной жизни свои идеалы. В этом же глубокая драма персонажей Антониони, Бергмана, чуть меньше Феллини. Они не способны жить в современном мире, не могут и не хотят войти в общество, быть соучастниками насилия. Они чувствуют свою беспомощность и остаются в плену своего индивидуализма.

Невозможность осуществления идеалов в современной жизни тоже очень характерна для персонажей Бергмана, но Бергман испытывает эволюцию. В первых фильмах Бергман ставил вопрос о существовании бога. Если бог существует, то это значит, что существуют и добро и справедливость. Но персонажи не получают от бога ответа. В последних фильмах Бергман приходит к пониманию, что бог не существует и, несмотря на религиозное воспитание, становится неверующим. Отчаяние его персонажей становится более трагическим. Они сознают, что остались одни и обнаруживают, что мир, существующий вокруг них, — это мир, больной насилием, в частности вьетнамской войной, как в последнем фильме Бергмана. Я считаю, что эта эволюция Бергмана очень значительна, так как он понял, что проблема индивида должна решаться не в религии, а в самом обществе.

Некоторые считают, что распространение политического фильма в какой-то мере ослабит внимание к психологии, к тому пристальному исследованию души, которое было характерно для ряда крупных произведений киноискусства 60-х годов. По-моему, это не так. Проблема остается, но решается в новой плоскости. Если же говорить о политических фильмах, поставленных режиссерами Запада, то даже если их создатели очень честны, они отдают себе отчет, что кино само по себе не сделает революцию. Они снимают фильмы для того, чтобы поднять сознание общества.

Проблематика Достоевского по-прежнему остро стоит в современном западном кино, и развитие политического фильма может только еще больше подчеркнуть ответственность индивида за поведение в существующих социальных условиях.

Беседы подготовили
О. ЗЛОТНИК, Т. ШУМОВА



Новые фильмы

«Минута молчания»
«Времена года»
«Сеча при Керженце»
«Франция, песня»
«Балетмейстер Юрий Григорович»

«Все, что было не со мной, помню...»

Н. Савицкий

«Минута молчания». Сценарий А. Рыбакова. Постановка И. Шатрова. Оператор В. Архангельский. Художник А. Таланцев. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор В. Хлобынин. Текст песни Р. Рождественского. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1971.

Их было пятеро. Старшина Бокарев, высокий, ладно скроенный сибиряк, и его команда: пожилой рассудительный Краюшкин, Лыков и Вакулин, комсомольцы, совсем еще молодые ребята, Огородников, озабоченный, чуть медлительный мужчина средних лет. Фронтовые шоферы. Рядовые войны. Война собрала их вместе — и доля им выпала общая: сражаться и умереть в бою. Случилось это близ древнего русского города Корюкова осенью сорок второго, в тяжкую для нас пору войны.

Случилось это осенью сорок второго. А через тридцать — без малого — лет повели от Корюкова новое шоссе. Спрямили трассу через придорожный лесок. Тогда-то и уперся нож бульдозера в неприметный, сглаженный временем и заросший травой пригорок. Замерла машина, дальше ей ходу не было. Не просто холмик — солдатская могила, безвестная, безымянная, легла на пути. Строительство, график работ — это, конечно, важно, не будем спорить. Но память человеческая, честность чувств и святость долга (мы все в долгу перед погибшими!) не во сто ли крат важнее?! Такой мыслью начинается фильм.

Честь и хвала умным и чутким педагогам, неспокойным пионерским и комсомольским вожакам, уводящим наших ребят в походы по местам боевой и трудовой славы отцов, раскрывающим перед ними подлинное величие подвига. Журналисты пишут об этом в газетах под девизом «Никто не забыт, ничто не забыто!», поэты складывают слова песен. Дела достойные, настоящие! Только давайте задумаемся, часто ли наше искусство, обращается к тому богатому и разнообразному материалу, что уже накопился в опыте коллективов, занятых поиском — нет, не только важных фактов и дорогих подробностей прошлого — смысла Истории, собственного, личного отношения к ее урокам? Разве такое не нуждается в художественном обобщении? Сюда же плотно примыкает другая, не менее существенная проблема: воспитание искусством на примере активного, деятельного характера, формирующегося в реалистически и глубоко вскрытых жизненных обстоятельствах.

Новая картина Игоря Шатрова «Минута молчания» имеет к сказанному прямое касательство.

В основе сценария Анатолия Рыбакова лежит его же повесть «Неизвестный солдат», опубликованная в прошлом году журналом «Юность». Проблематика и стиль книги наводят на мысль о продолжении гайдаровской традиции: интерес и симпатии автора привлекает герой, со свежим азартом юности взявшийся за живое, увлекательное, волнующее ум и сердце дело. Проба сил, закалка характера, пробуждение чувства высокой гражданственности — вот основные стадии эволюции центрального образа в книге Рыбакова.

В «Минуте молчания» тема эта решается не столь последовательно, но чем ближе к концу, тем она звучит все отчетливее, все более волнующе. Переломный момент отмечен песней Сергея; ее простые и искренние слова: «Все, что было не со мной, помню...» — дают завершение уже происшедшему на экране и настрой дальнейшим событиям. Это песня про людскую память, хранящую подробности чужой судьбы, судьбы того парня, что когда-то, уходя в бой, сказал: «Я вернусь, мама!» И не вернулся...

«Все, что было не со мной, помню...»— рефреном прозвучит эта строка песни и в самом финале картины, когда авторы вновь предложат нам ключ к пониманию созданного ими произведения.

Итак, тема картины масштабна и актуальна. Серьезная тема — по самому строгому счету. Наше юношеское кино не часто ставит столь значительные задачи, еще реже добивается их успешного решения. Любая честная попытка, любая частная удача здесь стоят пристального внимания, требуют обсуждения — для общей же пользы.

Разбирая экранизацию, трудно избежать сравнений с литературным первоисточником. Оговоримся сразу: повесть «Неизвестный солдат» не будет взята за эталон. Однако было бы неверным умалчивать о некоторых драматургических просчетах кинопроизведения, связанных, на наш взгляд, как раз с беглым экранным «прочтением» отдельных мест книги.

Естественно, какие-то ответвления сюжета, как и персонажи, не отвечающие задачам и специфике будущего фильма, как это всегда бывает при экранизации, не попали в сценарий. Все же о некоторых опущениях стоит пожалеть. В первую очередь это касается экспозиции характера Сергея, главного героя, подробно развернутой в повести и не вошедшей в фильм даже в отрывочном виде.

С Сережкой, с бывшим Крошем из более ранних книг А. Рыбакова, встречаемся мы в «Неизвестном солдате» на повороте его биографии. Это уже не Крош, не мальчишка, это «юноша, обдумывающий житье», натура неспокойная, ищущая, требовательная и к себе и к людям. В строительный отряд, работающий под Корюковом, он попадает после неудачной попытки поступить в университет, попадает сознательно, подчинившись исключительно собственному побуждению, желая устроить проверку собственному характеру, который он только-только начинает ощущать, в новых непривычных и трудных условиях. Столичный город с налаженным бытом, устоявшимися ритмами, удобной квартирой, где каждое утро будит Сережку привычный звук отцовских шлепанцев... Нет, не в таком месте должен «перебродить» его характер! Парень уезжает вроде бы деда навестить, на самом же деле — найти себя. История с могилой неизвестного солдата — часть его сложного поиска. Но ведь не случайно же именно он, Сергей, решил выяснить имя и обстоятельства гибели героя. Это пробудился в нем «талант любви» к людям — основа складывающегося характера.

Сережка первых эпизодов «Минуты молчания» — фигура забавная... и только. Эдакий взъерошенный балагур (А. Кавалеров), хотя выглядит он, правда, вполне симпатично. И ничего, что он такой легкомысленный, — плохо, что возникает образ, как бы растворенный в мелочах, второстепенных подробностях. Достраивать его в ходе развития фильма — никуда ведь не деться авторам от этой обязательной задачи — будет не просто.

Возможны возражения: одно дело — литература, другое — кино! Неполных сто минут экранного времени — не больно-то здесь

«разгуляешься» со всякими экспозициями и предварительными мотивировками. Экран, такова уж его природа, требует действия, смены событий, не терпит долгой «раскачки»... Все верно. И тем более непонятно тогда, зачем пристегнули к фильму такой, мягко говоря, нейтральный пролог: вступительные титры легли на стремительно бегущую панораму современной автострады — стелется ровная широкая асфальтовая лента, изящно выгибаются «лепестки» развязок, мчится по шоссе стайка велосипедистов... А экранное время идет. Потом те же велосипедисты встанут у обочины строящейся дороги, Сережка будет их потешать рассказом о своей «строительной» жизни. Эпизод проскочит «скороговоркой», пропадет без пользы, без следа. А время снова идет. Столь же неэкономно тратится оно, дорогое время односерийного фильма, в сцене с покупкой велосипеда, на переэкзаменовке Ирины, на танцплощадке, в кабинете замминистра Стручкова... Обидно, что, как правило, перечисленные (и подобные им) эпизоды в картине срежиссированы умело, играются тщательно, порой даже с блеском (объяснение Вакулина с раненым солдатом во дворе ремпункта, например); и при всем при том выглядят они все вставными номерами, не двигают ни сюжет, ни развитие характеров. Более того, действуя как балласт, они кренят общую композицию произведения, которая и без того получилась несбалансированной из-за явной неравноценности ретроспективных и современных эпизодов.

Композиционно фильм выстроен в форме свободного чередования событий военного времени и сегодняшнего дня. Прием этот давно получил в кинематографе право «прописки», а в такой картине, как «Минута молчания», он подкрепляется еще и исходной идейной установкой. Ведь фильм И. Шатрова — рассказ о двух, точнее, о трех поколениях советских людей, в нем действуют солдаты Великой Отечественной, их сыновья — сегодня они уже старше своих погибших отцов, и, наконец, их внуки, поколение юных. Сквозная тема преемственности проходит через характеры, в чем-то главном родственные друг другу, через изображение общего дела, завещанного погибшими живым. Правда, поначалу этот композиционный прием не выглядит органичным. Дело здесь, как видно, снова в некоторой неподготовленности обращения к прошлому, в произвольной заданности внезапного отвлечения героя от современности. Ведь к моменту появления первых военных кадров Сергей еще не успел глубоко задуматься над смыслом довольно случайного поручения прораба — выяснить имя солдата, что похоронен в забытой могиле. Разговаривая с Софьей Павловной, жительницей Корюкова, когда-то ходившей на эту могилу, он пока что больше занят мыслями о купленном час назад велосипеде, чем об истинном содержании своей миссии. Однако слова пожилой женщины, просто, но с такой проникновенностью и теплотой, с такой глубокой и искренней — без всякого наигрыша — грустью рассказывающей известную ей часть истории, постепенно начинают доходить до беззаботно настроенного паренька. Здесь впервые в образе Сережи проступет тот серьез, который скоро сделается его важнейшей чертой, властно определит всю дальнейшую линию поведения юноши. По мере того как Сергей все больше и больше оказывается захваченным розысками свидетельств, фактов, относящихся к обстоятельствам гибели неизвестного солдата, он начинает воспринимать судьбу этого солдата как лично ему близкую, и тогда обретают естественность, глубокую мотивированность ранее так не воспринимавшиеся нами сцены войны.

Большинство из этих сцен бесспорно принадлежит к удачам авторов фильма.

...Пролетевший на бреющем фашистский самолет резанул из пулемета по застывшей на глухом проселке колонне потрепанных грузовиков и исчез в небе. В стороне от дороги медленно поднимаются с земли солдаты, еще оглушенные обстрелом. Вот один из них — прежде чем встать на ноги, осторожно берет губами травинку, ту, что оказалась у самых его глаз... Не раз еще встретятся в фильме столь же точно найденные, безошибочно бьющие в цель детали. Но почему-то не идет из головы

эта, первая: человек буквально «на вкус» пробует жизнь, которую у него чуть было не отняли минуту назад. В простейшей клеточке художественной структуры просматривается суть вечной — но оттого не менее горькой — трагической сути происходившего.

Последние дни жизни Дмитрия Бокарева и четверых его фронтовых товарищей заполнены событиями, цепь которых композиционно завершена и одновременно разомкнута, открыта в грядущее. И потому самые простые поступки этих людей, самые приземленные на внешний взгляд ситуации предстают внезапно преображенными, высвеченными изнутри тем резким и взыскательным светом, что заливает порой узкую пограничную полосу между жизнью и смертью. Прощание Вани Вакулина (В. Иванов) со своей короткой нечаянной любовью — Нюркой (Л. Тарасова) утром рокового дня — ведь это не просто поцелуй перед разлукой, это еще и самый последний в их жизни поцелуй. Это еще и взгляд навсегда уходящей женщины, крепко и доверчиво полюбившей юного солдата всего за два дня до его гибели. Помятая промокашка, которую далеко не сентиментальный, скорее грубоватый Краюшкин (как хорошо, серьезно и глубоко играет эту роль И. Лапиков!) возьмет у девчушки-школьницы в чужом доме, — это ведь тоже последнее напоминание о своем доме, о детях, оставленных в блокадном Ленинграде: недаром кажется Краюшкину, что клочок бумаги «ребятишками пахнет»... Характеры пятерых солдат переданы лаконично, резкие скупые линии образов сливаются в емкий законченный рисунок. И когда приходит время главных событий, не может возникнуть даже тени сомнения в том, что каждый из них исполнит свой долг честно и без колебаний. Ни громких слов, ни эффектных жестов. Просто все они настолько прочно

«Минута молчания». Бокарев — Ю. Кузьменков

«Минута молчания». Бокарев — Ю. Кузьменков

любят жизнь и родную землю, на которую посягнул враг, что умереть ради ее спасения для них так же естественно, как и жить.

Сцены боя в лесу у ремпункта; гибель Вани Вакулина — он еще имел шанс спастись, но пренебрег им: не смог равнодушно смотреть, как фашист измывается над беззащитной девушкой на окраине захваченного города, и раненый, истекающий кровью вышел в одиночку против целого взвода и немало положил врагов в неравной схватке; подвиг Краюшкина, протаранившего на угнанном грузовике вражескую машину с боеприпасами; геройская смерть Дмитрия Бокарева (еще одна отличная актерская работа: Ю. Кузьменков в роли Бокарева и хорошо, серьезно думает, и действует «по правде», и всем своим экранным бытием убеждает нас в подлинности своего героя), сражавшегося неистово, самоотверженно, до последнего дыхания прикрывавшего огнем своего автомата побег товарища, — это серия талантливо поставленных, убедительных, впечатляющих эпизодов. Роднит и объединяет их одно общее и по-особому дорогое качество: скромная, не броская, но именно потому редко и трудно достижимая красота в показе подвига.

...Один за другим уходят из жизни люди, уже полюбившиеся, ставшие понятными и близкими за время короткой экранной встречи. В самый последний миг, когда уже настигла их смерть, посылают они в зрительный зал прощальный взгляд... И все хотелось вспомнить, почему такими знакомыми показались нам их взгляды? Александр Твардовский! Так мог смотреть солдат, от лица которого написано знаменитое «Я убит подо Ржевом». Вот как там сказано:

Я вам жить завещаю,—
Что я больше могу?
Завещаю в той жизни
Вам счастливыми быть
И родимой отчизне
С честью дальше служить.
. . . . . .
И беречь ее свято,
Братья, счастье свое —
В память воина-брата,
Что погиб за нее.

Стихам этим четверть века — «Минута молчания» сделана в нынешнем году. Что же, такие темы входят в искусство надолго...

Содержательность, достоверность и сила военных эпизодов подготавливают понимание непростого смысла поиска, увлекшего юношу-современника, подсобного рабочего строительного отряда Сережку. Однако если линия центрального персонажа, бледная и неопределенная в начале фильма, где-то к середине повествования все же становится отчетливее, то фон, окружение, характеры второго плана за редким исключением так и не прорисовываются до самого конца. Проигрывает от этого и образ Сергея, до некоторой степени уменьшается и общая смысловая наполненность произведения.

Снова ненадолго вернемся к повести «Неизвестный солдат». В характере героя книги ярко проявляла себя примечательная особенность — стойкий интерес к людям. Он связывался с динамикой образа: в пору становления характера невозможно не сравнивать себя с окружающими, только так вырабатываются нормы поведения и оценки явлений. Авторы фильма поэтому зря прошли мимо такого существенного обстоятельства: прораб Воронов, инженер Виктор Борисович, рабочие, вместе с которыми трудится Сергей, — все они его мало интересуют, он постоянно рядом, но не вместе с ними. А поскольку картина

сегодняшнего видна нам по преимуществу Сережкиными глазами, то в силу неизбежной обратной связи эти образы и вышли аморфными, чисто функциональными. Между тем, строительство дороги — разве это не фронт сегодня? И разве не важно было показать, что молодой человек складывается как личность не только под воздействием близко и живо раскрывшихся ему обстоятельств героического прошлого, но и обязательно в общении с настоящим, где одни явления как бы продолжают это прошлое, а другие его, этого прошлого, явно недостойны?

Наконец, не вошел в картину и мотив соперничества, когда прямой и незамутненный интерес Сережки к судьбе и имени неизвестного солдата вступил в столкновение с профессиональным, несколько казенным интересом юного историка Агапова.

И все же в теме поиска выпукло обозначился наисущественнейший момент: доминирующий характер нравственной стороны поиска, который ведь помимо прочего может помочь утолить и боль военных утрат. Лучше всего это видно в сцене встречи Сергея с матерью Дмитрия Бокарева.

...Сопоставив факты, вложив немало стараний и сил душевных в розыски, сперва казавшиеся безнадежными, Сергей точно установил, что в найденной могиле похоронен не Бокарев, как думали раньше, а рядовой Краюшкин. По справедливости, надо бы его имя и написать на мраморной плите, под которой покоятся теперь останки солдата, завершив тем самым долгие поиски истины. Но тут-то и обнаруживается, что обретенная истина принадлежит и прошлому и настоящему, и по отношению к настоящему она вовсе не нейтральна. Матери Бокарева уже успели сообщить, что неизвестный солдат, похороненный в лесу под Корюковом,— это ее сын. И старая женщина, безнадежно ждавшая столько лет, принимает такую весть как радость: хоть не живой, да нашелся! Она решает уехать из родного села, бросив дом и нехитрое свое хозяйство, в далекую среднерусскую деревню, чтобы остаток дней провести вблизи сыновней могилы. Надо убедить ее остаться, оградить солдатскую мать от нового ужасного потрясения.

Сергей отправляется в родное село Дмитрия Бокарева, чтоб рассказать правду. Он приходит в дом, где когда-то родился Дмитрий, — просторную, почти пустую, запущенную, без мужского присмотра избу, и застает там совсем старую женщину, занятую сборами в дорогу... И хотя давно уже приготовлены все слова, которые собирался Сережа сказать матери солдата, нет у него сил их произнести. Чтобы оттянуть время, Сергей выходит в сени, сказав, что хочет напиться, а когда возвращается, застывает на пороге, очень долго, внимательно смотрит на скорбную спину женщины и... чувствует: даже заикнуться об этом здесь нельзя. Не увидел бы он этой спины— может, еще и решился бы. А так — нет, нельзя, ведь перед ним мать, уже однажды потерявшая сына! Жестокая правда обошлась бы ей слишком дорого, значит ею можно и должно поступиться. Пусть все остается, как есть...

●

Не пятеро их было, нет, много больше! Сотни и сотни тысяч твоих сыновей, Россия, легли в родную землю, полив ее своей кровью. Всем им — благодарная память потомков, каждому — низкий поклон и бессмертие!.. Закончена дорога, уходит на новые места строительный отряд, и, поравнявшись с солдатской могилой, долгими торжественными гудками салютуют ей водители. Серьезными пристальными взглядами провожают они свеженасыпанный холм со строгой светлой плитой в изголовье. Смотрит на могилу старый фронтовик Виктор Борисович — на лацкане штатского пиджака боевые награды; смотрит прораб Бокарев — обычных следов будничной суеты нет в эту минуту на его лице; смотрит непривычно задумчивый сейчас лоботряс Юрка, так долго не умевший понять, для чего понадобилось Сергею это самое прошлое...

А сам Сергей? Трудный жизненный поиск, в который он сам себя назначил, окончен. Или только начинается?

Похоже, что начинается, и начинается правильно!

Мультипликация: лирика и эпос

Наталья Лагина

«Времена года». По музыке П. И. Чайковского. Сценарий и постановка И. Иванова-Вано. Режиссер Ю. Норштейн. Художники-постановщики М. Соколова, В. Наумов. Оператор В. Саруханов. Звукооператор Б. Фильчиков. Редактор Н. Абрамова. Художники-кукловоды Ю. Норштейн, В. Пузанов. «Союзмультфильм», творческое объединение кукольных фильмов, 1969.

«Сеча при Керженце». По музыке Н. А. Римского-Корсакова. Автор сценария И. Иванов-Вано. Режиссеры И.Иванов-Вано, Ю. Норштейн. Художники-постановщики М. Соколова, А. Тюрин. Оператор В. Саруханов. Звукооператор Б. Фильчиков. Редактор Р. Фричинская. «Союзмультфильм», творческое объединение кукольных фильмов, 1971.

Каждый, кто следит за развитием экранного искусства последних лет, не мог не заметить тяги кинематографистов к музыкальному киножанру. Не только в игровом кинематографе (музыкальные комедии или оперы давно уже есть и у нас и за рубежом), а и в объемной и в рисованной мультипликации. И фильмы-песни и фильмы-концерты есть сейчас в этом виде киноискусства. И вообще: ни для кого не секрет, как сложно и разнообразно, но вместе с тем интересно сегодня работать композитору в мультипликационном кино. Впрочем, чаще всего то, что получает зритель,—это еще только музыка к фильму, а не фильм-музыка, то есть не музыка, диктующая самую драматургию фильма. Не станем сейчас углубляться в уяснение причин, почему так получается. Отметим лишь, что когда недавно автору этих строк довелось беседовать с несколькими режиссерами-мультипликаторами об их творческих мечтах, выяснилось, что многие из них мечтают о собственно музыкальных фильмах разных жанров — от мьюзикла и песни до оперы и балета. До экранизации «Петрушки» И. Стравинского или «Руслана и Людмилы» М. Глинки. Как видим, речь в этих случаях идет об экранизации, то есть переносе на экран музыкально-драматического действа с очень конкретной драматургией. Трудно сказать, что проще и что сложнее: готовая музыкальная программа, требующая выражения в адекватном мультипликационном решении, или фильм, решенный как своеобразное поэтическое эссе, когда мысли и ассоциации, вызванные у режиссера-мультипликатора той или иной музыкой, не нарушают общего ее настроения и характера, но и не сковывают ее щитами и латами сюжета? Наверное, дать на этот вопрос однозначный ответ невозможно. Да и к чему непременно добиваться таких однозначных решений? Важно, что перед режиссером-мультипликатором, работающим в области музыкального фильма, есть два пути.

И. Иванов-Вано и Ю. Норштейн выбрали второй путь...

На серебряном подносе, украшенном тонким узорчатым русским орнаментом, — изображения юноши и девушки на конях. Вместе с первыми звуками всем известной пьесы П. И. Чайковского из цикла «Времена года» — «Осенней песни» — лошади плавно трогаются с места, поднос тает, а юные герои — Он и Она — начинают свое путешествие в осень... Вступление в осенний лес, окрашенный в хрупкие серо-бело-голубые тона (поначалу!) с редкими алыми пятнами поздних ягод, тотчас захватывает удивительно точным, чутким чувством музыки, звучащей в кадре. Чуть меланхолической, печальной, обаятельно-светлой и таящей в себе знакомые интонации русского песенного фольклора. Фольклора... Поймем: фольклор — это и душа музыки великого русского композитора, это и начало, питающее воображение авторов фильма. Не раз обращался Иванов-Вано к таким темам и сюжетам литературы и фольклора: бытовая сказка «Конек-Горбунок», волшебное таинство «Снегурочки», сатирические сказки «Левша» и «Как один мужик двух генералов прокормил» и еще много-много других лент — от традиционных сказочных русских мотивов до современной сказки и басни, от наивного лубка, скоморошин до «вятки» и гротескового сатирического рисунка. На этот раз во «Временах года» — стихия лирическая, множество фольклорных песенных образов, и лишь в одной сцене — зимнего праздника в деревне — есть мотивы, идущие от многокрасочной вятской игрушки. В общей же гамме, общем графическом решении — образы ли-

Кадры из фильма «Времена года»

Кадры из фильма «Сеча при Керженце»

рические, песенные, по-особому напевные. Как и музыка, вызвавшая их к жизни.

...С золотисто-рыжих, охристых деревьев слетают листья, напоминающие больших медлительных бабочек. В осеннем лесу большие сказочные неяркие цветы. Цветы и кроны деревьев, как гаснущие солнечные блики или тонкие узоры вологодских кружев. Пришедшие словно из сказки, нет, скорее из строгой легенды, тонконогие кони несут на себе юных всадников с лицами совсем не сказочными, очень живыми (хоть куклы и здесь малоподвижны). Ракурсы, в которых даны лица, фигуры всадников, так точны и выразительны, что Он и Она, кажется, по-настоящему живут на экране, по-настоящему чувствуют, переживают свое вступление в этот осенний лес. А в лесу творится прекрасная, чарующая взор и слух сказка — листья превращаются в золотых рыбок, листья обращаются в звезды, затем в снег, в снежных птиц и бегущих по овалу кадра белых белок. И все эти образы так гармонично соседствуют с несказочными человеческими лицами юных героев, с маленькими деревушками на косогорах, мимо которых плавно несут Его и Ее тонконогие кони. А яркий пряничный обряд стилистически «сталкивается» с таким «бытовым», обычным, с детства знакомым одиноким чучелом на опустевшем огороде или таким же реальным полетом журавлиного клина, гонимого из родных мест «отдаленными седой зимы угрозами». И оба декоративных подноса найдены так верно, что становятся исходной точкой для развертывания сюиты образов, передающей путешествие героев сначала по осени, а затем — на быстрой тройке, с озорным рыжебородым ямщиком на облучке—по зиме... Здесь нет сверкающего, карусельного цветения красок «вятки», нет многокрасочности лубка, но звучание народных декоративных мотивов — прежде всего в раскрытии большого образа русской природы, подлинно и изобретательно претворенной в сложнейших полу- и четвертьтоновых неярких гаммах — голубого и серого с пятнами охры и точками алого (осень); белого, синего и голубого с искорками той же охры, но на этот раз не в кронах деревьев, а в бороде ямщика. И все это в полном согласии с музыкой, с настроением этой поэтической фантазии, написанной, говоря словами Чайковского, под влиянием «наплыва любви к природе, тех неизъяснимо сладких ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревья, вдали скромная церквушка, словом, все то, что составляет...» русский родимый пейзаж...

Свободная, щедрая фантазия, не нарушающая общего эмоционального колорита музыки Чайковского (в данном случае пьес «Осенняя песня» и «На тройке»), выводит И. Иванова-Вано за пределы образов, прекрасных, но слишком для концепции фильма музыкальных, заключенных в строках А. К. Толстого, взятых композитором в качестве эпиграфа к «Осени» (как и в строках Н. А. Некрасова, предваряющих «Тройку»). Осень в фильме — это не сад, который осыпается, кроя землю летящими по ветру «листьями полетелыми», и не вопрос, обращенный к девушке, которая «так грустно глядит на дорогу вдалеке от веселых подруг». На экране не просто дорога и не просто лес, а лес-образ и дорога-образ, через которые в коротенькой мультипликационной ленте возникает образ России, раскрывается в ней то, что всего дороже и ближе автору фильма. И это образ не увядания природы, а неизменной, светлой и щедрой жизни. И взгляд художника — до горизонта. В нем причудливость и одновременно простота, обилие тонких оттенков, создающих ту неброскую, но богатую гамму, которая передает эмоциональный образ родины. Было бы поэтому неверно видеть в десятиминутной ленте «Времена года» лишь декоративное — через фольклор — изобразительное «соответствие» музыке Чайковского. Нет, И. Иванова-Вано волновало другое: та «музыкальная, лирическая исповедь души», то, чем и была для самого Чайковского эта миниатюра.

...Осень на экране, как это ей и положено, как бы подводит итог прожитому нами там, среди зеленых лугов и народного гулянья, под нежным и ласковым летним небом. Поэтому переход в зиму чуточку грустен, хотя ведь и он тоже не конец, а начало, и о нем тоже

возвещают прекрасные кружевные оснеженные деревья и переливчатые колокольца тройки, которые и задают тон всему происходящему, обещая нам солнце даже тогда, когда на экране еще величественно и нераздельно царит большая серебряная луна...

«Времена года» — лента лирическая, интимная. Второй фильм — «Сеча при Керженце», поставленный И. Ивановым-Вано в содружестве с Ю. Норштейном, — это, как ни покажется странным, коль скоро речь идет всего лишь о мультипликационном фильме, эпическая фреска, освященная высоким пафосом героики и вместе с тем согретая тонким лирическим чувством. Она этим и отличается от нежной поэзии «Времен года», хотя обе картины — и лирический парафраз на музыку Чайковского и рассказ о наших далеких предках — тесно объединены чувством любви к родине и гордостью за нее.

...Величественно красив в своей белокаменно-золотой строгости старинный русский город, который зрители сперва видят в зеркальном отражении в воде. Казалось бы, мудрым спокойствием дышит и живет он, гордясь своей красотой, своими торговыми и ратными людьми, своими величавыми церквами и крепкими домами... Но... колокольный звон тревожно разносится по городу. Звонарь раскачивает огромный тяжелый колокол, и растет, нарастает тревога, заставляющая жителей бросать свои привычные дела и сбираться на главную площадь — на вече.

Одинокие струги на берегу... Замершая в неподвижности соха в земле... Пустая люлька в избе... Остановившаяся телега... Пустой деревянный стол, а на нем тревожное пламя свечи... Набат гремит все тревожнее, все грознее — враг подступает к городу!

И вот уже рать защитников русского народа в полном вооружении выстроилась у городских белокаменных ворот. Из нее величественно выделяется белая фигура женщины с ребенком на руках. Склоняют перед ней головы ратники... Женщина идет прямо на зрителя, как бы обращаясь и к нему с призывом встать на защиту домов и пашен своих от злого врага. Она олицетворение скорбящей и зовущей к борьбе родины, прекрасный и строгий ее образ. Недаром строгая, суровая иконописность сообщает ее лику значительность происходящего на непривычном для таких сюжетов поле мультфильмов. Словно со средневековых русских фресок сошли и все другие действующие лица — молодой князь, мужественно ставший во главе рати, и ратники, и их жены, дочери, матери, скорбно склонившиеся в прощальном привете на грудь своим мужьям, бравым сыновьям, женихам...

Изобразительное решение фильма «Сеча при Керженце» прочно зиждется на русской фресковой живописи и миниатюре XIV—XVI веков (об этом сказано и в титрах). Но фресковые лики, возникающие перед нами,— живые, они освещены глубоким внутренним чувством и мыслью. И когда они неожиданно (фрески ведь не движутся) обретают способность движения—плавного, величественного, гордого,— это так соответствует тому эпическому материалу, той исторической легенде, воскресить которую взялись авторы фильма. И той прекрасной музыке, которую они использовали.

«Сеча при Керженце» — симфонический антракт между двумя картинами третьего действия одной из вершинных опер Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Это синтез нескольких фольклорных легенд о самоотверженной борьбе русских с татарскими ордами в XIII веке. Автор либретто оперы В. И. Бельский справедливо отмечал, что «во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества». А видный советский исследователь русской музыки Ю. В. Келдыш, анализируя партитуру Римского-Корсакова, подчеркивал: «Обрисовка действующих лиц оперы напоминает строгие и застывшие лики древней религиозной живописи». Историк музыки, бесспорно, был прав и тогда, когда, говоря о симфонической обобщенности персонажей «Китежа», указывал на внешнюю статичность, сообщенную им композитором. Но сейчас нам важнее то, что именно он и указал

на возможность и даже закономерность передачи характеров героев средствами фресковой живописи. Значит, изобразительное решение, избранное И. Ивановым-Вано, Ю. Норштейном и всем творческим коллективом, обусловлено самой музыкой, на которой строился их фильм о сече при Керженце. Впрочем, вернее было бы говорить вообще о сече русских с татарами, поскольку драматургия фильма не следует скрупулезно сюжету «Сказания о невидимом граде Китеже». Финальная часть ленты вообще отрывается от «Сказания» и, знаменуя торжество духа несломленных потерями и трудностями русских людей, распахивает перед зрителями яркую панораму строительства нового бело-золотого города. Не ведет нас в таинственную глубь озера, куда благодаря молитвам девы Февронии погрузился, чтоб не отдаться на поругание врагу, Великий Китеж, а открывает перед нами выход на просторы новой и светлой жизни.

Авторы фильма отказались и от религиозного освещения легенды, уйдя, таким образом, от (во многом спорного) замысла композитора. Не случайно в титрах фильма даже не фигурирует название оперы. Фильм — не вариация на ее темы, а скорее страница героической истории Руси, дошедшей до нас из седой глубины веков. Много битв, кровавых и тяжелых, с татарами и с другими захватчиками сохранилось на страницах летописей. История сохранила нам и страницы трагические — горькие, обжигающие скорбью поражений, и страницы, звучащие счастьем побед, тоже стоивших многих человеческих жертв, но жертв необходимых — во имя свободы и величия отчизны. Об одной из таких страниц и напоминает фильм И. Иванова-Вано и Ю. Норштейна, сделанный такими, казалось бы, непригодными для этого средствами, какими располагает очаровательное, но совсем не на эпос, не на высокую героику рассчитанное искусство мультипликации. Однако, прежде чем у нас пойдет речь о своеобразии и смелости стилистического решения ленты, уместно высказать некоторую досаду, недоумение. Дело в том, что слишком уж вольные в своей фантазии авторы — и прежде всего выступающий еще и в роли сценариста И. Иванов-Вано — допустили, на мой взгляд, один существенный просчет. Связан он с тем, что, взявшись за рассказ именно о сече при Керженце, где русские ратники потерпели тяжелое поражение, а молодой князь пал на поле брани, они не должны были игнорировать тот факт, что легенда эта стала достоянием истории. Можно согласиться с тем, что они отказались от образов Февронии, предателя Гришки Кутерьмы, развернутой обрисовки образов старого князя Юрия и молодого княжича Всеволода — они стремились ведь к созданию эпической фрески о героике русских людей: не этих именно людей, а о героизме вообще. О тяжких потерях, понесенных нами в борьбе. И о победе духа, поднявшегося над самой смертью. Все это убедительно решено в фильме. И все-таки, как можно было забыть о том, что сеча при Керженце была тяжелым, бесспорным поражением русской рати. Это, кстати, отразилось и в величавой, но скорбной музыке вступления к этому симфоническому антракту. Достигнув предельного драматизма в своем развитии, отмечают все критики, писавшие о «Китеже», сеча обрывается; слышны лишь отдаленные всплески боя, удаляющейся дикой скачки, но надо всем этим разноголосьем поднимается и несется издали горькая и прекрасная песня потерпевшей поражение китежской дружины... Зачем же надо было, объявляя уже в самом названии, что перед зрителями пройдет не вообще какой-то образ старины, а образ именно сечи при Керженце, зачем надо было строить ленту на музыке оперы именно Римского-Корсакова, если в замыслы авторов входило оторваться и от легенды и от оперы в таком важном мотиве. Никто не оспаривает право авторов фильма (мультипликационного!) на свободное претворение и легенды и драматургии оперы, но т а к а я вольность предосудительна и ничем не оправдана. Зачем же изображать как победу то, что было поражением? Зачем так грубо подправлять историю, седую старину нашей народной жизни?

Но, быть может, я придаю слишком большое значение музыкальной основе фильма? Нет,

ее вряд ли можно переоценить, поскольку именно она, и к тому же поразительно ярко (не только сеча, но и хор дружины русской и короткий лирический фрагмент, связанный с появлением перед битвой Женщины-родины), воплотилась во всем изобразительном строе этой не похожей ни на что виденное нами прежде в мультипликационном кино ленте.

«Сеча при Керженце» — фильм кукольный. Но, право же, язык не поворачивается назвать куклами те эпически величавые, строгие фигуры, что вырастают перед нами на экране. Впрочем, на экране не только образы из эпоса, но и более бытовые — сеятель, плотник, звонарь, мальчишки, скачущие на деревянных лошадках по зеленой сочной траве, над которой расплескалось сияющее голубое небо. Однако решающими для стилистики фильма оказываются все же фигуры, данные как ожившие фрески,— князь и его дружина, мать с ребенком, жители города, застывшие в скорбном раздумье перед выступлением против татар... И хотя на первый взгляд решение персонажей может показаться несколько «разностильным», на самом деле, повторяю, общий образ, остающийся в душе после просмотра фильма, цельный. И определяется он именно этими строго очерченными образами.

Фильм, подобно развернутой сонатной форме, четко делится на три эпизода: на два крайних (перед сечей и строительство города) и «бытовой», центральный — сеча, решенный в былинных тонах.

Куклы в этом фильме необычны еще и потому, что они плоские — как бы сошедшие с летописных страниц и церковных стен. А как выразительны лица — «говорящие», подчас просто «кричащие», данные в остродинамических, экспрессивных ракурсах и поворотах.

Несмотря на кажущуюся замедленность движений, куклы в «Сече» очень подвижны, по-настоящему действенны. Вот, например, князь с двумя ратниками выжидающе стоят перед началом атаки на фоне развевающегося алого знамени. Как осязаемо живо передано их состояние языком кукольного фильма! А вот группа прощающихся горожан и проезд русских ратников, сидящих на белых конях, по бескрайнему зеленому полю. Какая это динамичная, полная движения картина! Белая лошадь, потерявшая всадника... Как печально она бредет по полю, усеянному пиками. Очень выразительны и три одновременно движущиеся группы ратников — русских и татар,— три параллельных плана, как в полифоническом сплетении голосов фуги... И все это — почти каждое движение, каждый ракурс, даже иные миги «статики» (город, отраженный в воде, «мертвое поле», усеянное алыми щитами погибших русских воинов, женщина, провожающая на бой русскую дружину) — по-настоящему музыкально, все до мельчайших нюансов приведено в соответствие с полетом музыки, с движением хоровых групп, симфонического оркестра, грозно и величаво гудящих колоколов. Редкий фильм, не только сделанный средствами мультипликации, бывает так осмыслен и гармонизован музыкой. И хотя спорен, скорее даже не спорен, а просто неверен финал ленты, в изобразительном отношении и он превосходен: последние отголоски боя, остатки убегающей татарской рати, данные через мигание белых, нарочито нечетких по контуру пятен на фоне черного экрана. И тут же — алые щиты русских. И тут же, как зримое воплощение их величавой мечты о будущем,— ослепительная голубизна, заливающая весь экран, широкие жаркие всплески солнца, отражающиеся на новых стругах, на плуге, на поле, по которому идут жнецы, всплески, отражающиеся даже на деревянных мальчишеских лошадках...

Цветовое решение фильма основано на использовании традиционных красок русской фрески — золотой, голубой, белой. Закономерен в общей цветовой гамме и алый цвет — цвет крови и жаркого солнца. Его особенно много в стремительных, чрезвычайно сложных по ритмическому построению эпизодах сечи. Алые пики русских скрещиваются здесь с черными кривыми саблями татар. Хороша и раскаленная алая стена в эпизоде наступления русских... И та же алая стена, растрескавшаяся, изменившаяся, когда бредет по полю белая лошадь без всадника... Алые щиты на поле боя лаконично и прямо напоминают

о тяжких потерях, понесенных русским войском, когда черный экран уносит остатки татарского полчища...

Столкновение в этих сценах красного и черного, этих традиционных цветов добра и зла, не дань прямолинейности. Нет, это скорее дань традиции, апелляция к нашей эмоциональной памяти. Вот почему в этих эпизодах цвет также «работает» на каждое движение сюжета, на каждую музыкальную фразу-образ. Еще примеры? Ну, скажем, трепещущая в ночи свеча в брошенной избе — хозяин ушел воевать. Или стелющийся по земле зеленовато-серый тревожный и зловещий туман, предвещающий приближение вражеской рати...

Здесь уместно вспомнить еще одно высказывание, на этот раз принадлежащее Борису Владимировичу Асафьеву: «Китеж — просветленная, преображенная земля с ее природой, бытом и строем людских отношений, но данными в радости и согласии. Это — преображение, претворение, итог постепенной эволюции и сознания». И, говорят авторы фильма, итог самоотверженности русских людей, их бескорыстной любви к своей милой и доброй земле.

Этой любовью и освящены фильмы «Времена года» и «Сеча при Керженце». Фильмы возвышенные, неожиданные и смелые, свидетельствующие о богатейших и все еще не исчерпанных возможностях мультипликационного кино.

Как рождается искусство

Б. Львов-Анохин

«Франция, песня». Авторы сценария А. Гальперин, М. Фирюбина. Режиссер-оператор Ю. Альдохин. Звукооператоры Э. Шахназарян, Л. Шутова. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1969.

«Балетмейстер Юрий Григорович» («Сочинение танцев» — часть 4). Авторы сценария Ю. Альдохин, В. Сухаревич. Режиссер Ю. Альдохин. Операторы Э. Уэцкий, П. Филимонов. Звукооператор Н. Анпов. Редактор В. Бокшицкая. «Центрнаучфильм», 1970.

Я не скрою, что пришел на Московскую студию научно-популярных фильмов посмотреть картины Юрия Альдохина совсем не в связи с творчеством этого молодого режиссера и оператора. Меня интересовали «герои» фильмов — балетмейстеры Касьян Голейзовский, Юрий Григорович, Олег Виноградов, Наталья Касаткина и Владимир Василёв, замечательные балетные актеры Майя Плисецкая, Нина Тимофеева, Екатерина Максимова, Наталья Бессмертнова, Владимир Васильев, Марис Лиепа, Михаил Лавровский и другие. Я немало писал об их искусстве, и мне было интересно увидеть их на экране.

Но по мере того как в тишине пустого просмотрового зала возникали фильмы «Размышления о балете», «Сочинение танцев», рождалось ощущение радости не только от новой встречи с прославленными мастерами хореографии, но и от знакомства с творчеством своеобразного кинорежиссера. Становилось ясным, что у него есть свое направление поисков, своя тема, свой стиль поэтического «кинодокумента». Наличие всего этого позволяет говорить о целеустремленной и убежденной последовательности, с которой он идет по избранному им пути. По пути, который он сам для себя нашел и определил.

Захотелось посмотреть и другие его работы, теперь уже не ради тех, кого он снимал, но ради него самого. Оказалось, что уже в раннем своем фильме «500 километров» Альдохин стремился к содержательной поэтичности своего «кинорепортажа». И там все обретало чисто поэтическую конкретность — зимняя сибирская дорога, тяжелые грузовые машины, морозная тишина и шумная придорожная чайная становились интереснейшими «действующими лицами», имеющими свой «характер», свою историю, свое настроение, свой неповторимый «нрав».

Кажется совершенно естественным, что Юрий Альдохин пришел к созданию цикла картин, рассказывающих о чуде творчества, о самобытности людей, живущих в искусстве. О личности художника. О его связях с жизнью. О вечном стремлении актера, певца, танцовщика как можно полнее выразить в искусстве

себя, свое отношение к жизни, заставить слушателей и зрителей с ним сопереживать.

Фильм «Франция, песня» (сценаристы А. Гальперин, М. Фирюбина) знакомит с творчеством известных французских певцов Э. Пиаф, Ж. Греко, Ж. Брассанса, Ж. Бреля, С. Адамо, М. Матье, Ж. Ферра, Ф. Лемарка, С. Реджиани. Каждому из них посвящена маленькая психологическая новелла, режиссер как бы допытывается сам и заставляет задуматься нас о том, почему, зачем и о чем поет человек. Он подчеркивает мудрый демократизм французских «шансонье», их неразрывную связь с народом. Разные песни разных певцов — все это пленительные голоса Парижа, голоса его улиц, кафе и театров. Песни возникают как свидетельства любви и верности своему городу, своему народу. В них звучит жажда счастья и мира. Тревога и боль за то, что далеко не все счастливы в этом прекрасном городе, за то, что камни его обагрены кровью борцов за свободу и справедливость. По сути дела, все поют об этом, но все по-разному. В памяти остается образ песни, образы певцов. Неистребимое жизнелюбие во всем — в таинственной сдержанности и горечи Ж. Греко, в молодой страстности М. Матье и, может быть, больше всего в неистовом, клокочущем темпераменте истерзанной жизнью, больной, умирающей Пиаф. В фильме сняты ее последние концерты — это уже не песни, это несущийся в мир стон, крик, мольба, исступленная жажда жизни. Мы запомним мудрую трезвость Брассанса, острый лиризм Адамо, порывистую мужественность Бреля. Запомним всех, о ком рассказывает фильм. Потому что он заставляет верить в искренность людей, выходящих на эстраду, чтобы петь, говорить о том, что кажется им важным.

Слова певцов, рассказывающих о своей жизни, и их песни, картины Парижа, лица слушателей, музыка, дикторский текст, так называемый «изобразительный ряд»— все это образует некое целое, единый образ — Франция и ее песни, Париж и его голоса. В этой цельности, в поэтической естественности кинорассказа секрет обаяния фильма.

Такой же цельностью отмечены и фильмы

«Франция, песня». Эдит Пиаф

Альдохина, посвященные искусству балета. Это искусство бессловесно, но режиссер заставляет своих героев делиться с нами своими замыслами, мечтами, убеждениями. Закадровые «монологи» балетмейстеров предлагают задуматься о смысле, о духовном содержании танцев. Все они говорят по-разному и не только говорят, но, самое главное, по-разному «сочиняют танцы». Опять-таки индивидуальность, личность творца очерчивается определенно и четко. Перед нами возникают небольшие, но очень яркие «киномонографии» о творчестве мастеров советского балета.

Хорошо, что в последнее время кино все чаще и чаще обращается к миру хореографии, стремясь запечатлеть шедевры пластической красоты. Балет на экране — это очень емкая, сложная и во многом еще не исследованная проблема. Ю. Альдохин ищет в этой области свой путь, свой метод. Он ничего не инсценирует, в большинстве случаев снимает по ходу спектакля, фиксирует моменты репетиционного процесса. И здесь его наблюдательность приводит иногда к замечательным находкам. В монтажном листе фильма «Сочинение танцев» в графе «содержание плана» написано: «Спартак — В. Васильев за кулисами разминается перед выходом на сцену» и затем: «Спартак — В. Васильев выскакивает на сцену».

Это звучит несколько юмористически — «разминается», «выскакивает»... А между тем эти планы производят впечатление почти потрясающее. Только диву даешься — как удалось подстеречь, запечатлеть, снять такой момент! Достаточно посмотреть эти кадры, чтобы убедиться — перед нами большой, может быть, великий артист. Глядя на сосредоточенное, словно светящееся внутренним огнем лицо Васильева, воочию видишь этот таинственный процесс отключения, отрешения артиста от своей реальной земной оболочки, момент преображения, одухотворения, когда уже нет танцовщика Васильева, а есть только воля к взлету, готовность Спартака к последнему бою, решимость победить или умереть, трагическое и счастливое самозабвение. Становится почти страшно и радостно от того, что ты наблюдаешь, как готовится и зреет этот вдохновенный порыв, который сейчас поднимет в воздух человеческое тело в непостижимом торжестве над всеми законами земного притяжения. Когда он расправляет плечи, отводя назад согнутые в локтях руки, кажется, что за спиной у него вырастают невидимые крылья. И вспоминаешь тоскующий вопрос Катерины из «Грозы»: «Отчего это люди не летают?» Нет, почему же, летают, могут летать, и полет этот не менее прекрасен, чем полет самых могучих птиц. В эти моменты постигаешь «секрет» прославленного прыжка Васильева — это не только рекорды тренированного тела, но прежде всего победа ликующего, отважного творческого духа человеческого. Артист готовится к прыжку так, словно от этого зависят его жизнь, счастье и честь. Словно все его существование на земле было направлено только к тому, чтобы сегодня, сейчас, в этот вечер, на этом спектакле оттолкнуться от пола сцены и взлететь, повиснуть в воздухе, испытать ни с чем не сравнимый восторг и упоение полета.

С. Михоэлс в одной из своих статей рассказывал о том, как К. С. Станиславский как-то спросил его: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?» Эмпирически рассуждающий человек, как я, ответил, что птица сначала расправляет крылья. «Ничего подобного, птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать»*.

Вот здесь, в этих кадрах, мы увидели, как великий танцовщик «набирает воздух в грудную клетку, становится гордым и начинает летать». Увидели внутреннюю, душевную «подготовку» к полету, а не только то, как «разогревается» и «разминается» балетный артист перед выходом. Это делают все танцовщики и танцовщицы. А с Васильевым происходит еще и нечто другое. То, что и делает его В а с и л ь е в ы м. То, отчего его прыжок кажется невероятным, хотя другие, может быть, прыгают почти так же высоко.

Эпизод этот очень важен для всего строя фильмов Альдохина. По таким моментам можно определить их особую ценность. Ну представьте себе, что вы могли бы увидеть в кино, как стояла за кулисами Ермолова и готовилась выйти на сцену в образе вдохновенной и грозной Орлеанской девы. Или как Мочалов «набирал воздух в грудную клетку», чтобы крикнуть в «Гамлете»: «Оленя ранили стрелой!» Наверное, вы были бы благодарны режиссеру, «остановившему» подобное прекрасное мгновение.

А таких «мгновений» в фильмах Альдохина не так уж мало.

Вот Н. Бессмертнова и М. Лавровский танцуют удивительно красивый дуэт из «Спартака». Но режиссер следует за ними за кулисы, и мы видим, как они переговариваются, очевидно, обсуждая какие-то нюансы исполнения, видим их усталые, искаженные словно от боли лица, замечаем, как тяжело они дышат, и понимаем, какой ценой достигается та пластическая гармония, та певучесть линий, которая только что радовала нас в дуэте.

Или та же Бессмертнова готовится к сцене сумасшествия в «Жизели». Гримеры помогают ей заколоть волосы таким образом, чтобы они в нужный момент легко рассыпались по плечам, подчеркнув смятение и отчаяние обманутой Жизели. Балерина только что кон-

* С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., «Искусство», 1960 стр. 23.

чила вариацию, поэтому дышит прерывисто и взволнованно, вокруг нее хлопочут женщины в белых халатах — гримерши, костюмерши, кто-то поправляет костюм, кто-то держит зеркало, кто-то втыкает шпильки в волосы. Идет торопливый, отрывистый разговор, слышатся трогательные и смешные в своей деловитой озабоченности реплики: «Чтобы уши не были голые... Нет, на нитку не надо... Лучше так. Только, чтобы уши были закрыты, а то как у собаки... Наташа, ты там сетку аккуратнее, ладно?.. Ладно... Вот смотрите, я мотаю, и меня это сбивает, прямо на нервы действует... По одной шпильке сделаем... Большие шпильки, запомни только... А где я их запомню?.. Пока там нагибаешься и сделаешь... А вдруг не слезет... А ты попроси мать, попроси Аллочку... Только запомни... Ну, все, все хорошо...»

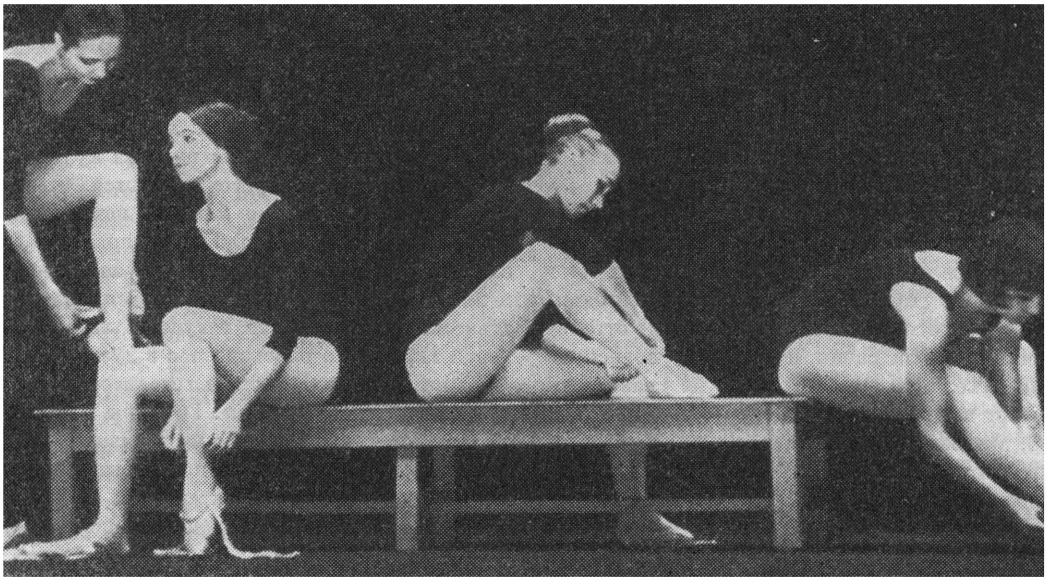
А в зеркале мы видим огромный, испуганный, безумный глаз — то ли волнующейся перед выходом Бессмертновой, то ли уже потрясенной Жизели...

В этих кадрах живет мучительная и счастливая закулисная лихорадка, то особое напряжение чувств, тот «нерв», трепет и страх перед выходом, которые всегда были и будут вечной эмоцией театра. И когда затем на экране возникает сцена сумасшествия Жизели (причем снятая не на сцене, а в репетиционном зале, без костюма, без грима, в рабочем трико), то мы воспринимаем ее с особым волнением.

...К. Голейзовский за кадром говорит о «Жизели», а мы видим Бессмертнову в ее уборной в традиционном костюме виллисы. Она не танцует, просто сидит, о чем-то думает, но во всем ее облике, в том, как устало и отрешенно лежат ее руки на гримировальном столике, возникает образ этой балерины, напоминающий старинные гравюры, изображающие Тальони: образ романтической воздушности и «бесплотности».

В фильме снята Е. Максимова в партии Китри из «Дон-Кихота». Эти танцы поставлены очень давно, при чем же здесь их «сочинение»? Но балерина воссоздает их как бы заново, по-своему. Значит, если это и не сочинение, то во всяком случае радостное «обновление»

«Балетмейстер Юрий Григорович». Перед репетицией



танцев. И в этих кадрах тоже обнаруживается умение подчеркнуть, выявить, «высветить» неповторимую индивидуальность балерины.

Танец Максимовой — это целый каскад резвости, проказ, лукавых проделок, «бесхитростных хитростей». Ее Китри совсем молоденькая девушка, ласковая, добрая плутовка со смеющимися глазами, словно светящаяся неподдельной радостью и юмором.

Балетмейстер О. Виноградов говорит за кадром: «Для меня лично большое значение имеет впечатление импровизационности пластики... когда автора не замечаешь в тех движениях, которые исполняет актер... когда эти движения кажутся собственностью актера, кажется, что они родились у него непосредственно на наших глазах. Это сразу придает впечатление естественности поведению, и эффект выразительности становится гораздо больше». А на экране в это время Нина Тимофеева танцует фрагмент труднейшей партии Асели. И становится ясной редкая особенность этой балерины — ее умение превращать сложнейшие виртуозные движения в живую пластическую речь, насыщенную драматизмом, внутренней борьбой, напряжением мысли.

Режиссер ищет разные «ходы» для раскрытия той или иной индивидуальности, смысла того или иного танца.

Майя Плисецкая свободно, непринужденно, даже чуть иронично «комментирует» сцены из балета «Кармен», и мы начинаем постигать значение актерского «подтекста», который вложен в танцевальный рисунок.

В партии Спартака Альдохин снимает двух исполнителей — В. Васильева и М. Лавровского. Когда видишь их «рядом», особенно ясными становятся черты их индивидуальностей, различия в трактовке одной и той же партии.

Танец Васильева кажется пластическим символом самых светлых человеческих порывов и стремлений. Его Спартак не создан для того, чтобы убивать; кровь, обагрившая его руки, потрясает его. И из этого потрясения рождается гнев.

В нем есть редкая внутренняя озаренность, какое-то духовное излучение, он «весь дитя

«Сочинение танцев». Г. Уланова репетирует с Е. Максимовой

добра и света, он весь свободы торжество».

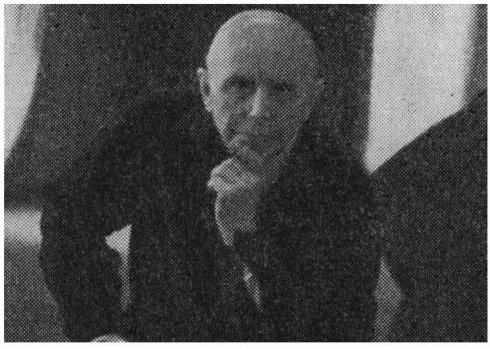
М. Лавровский в этой же партии полон ярости борца, воина, справедливого, но грозного мстителя. И есть в нем неутихающая горечь, терзающая боль возмущения, клокотание невысказанных проклятий.

Мы видим актеров не только на сцене, но и за кулисами, в репетиционных залах, за гримировальными столиками.

Перед нами возникают великолепные индивидуальности, блистательные танцы таких актеров, как Н. Сорокина, М. Лиепа, Ю. Владимиров, Н. Фадеечев, Я. Сех, В. Левашев и другие.

Экран знакомит нас и с теми, кто помогает актерам оттачивать и совершенствовать свое мастерство, с теми, чья хореографическая эрудиция, педагогический талант и зоркость, чья благодетельная придирчивость становятся безошибочным камертоном самой высокой требовательности.

Фильм показывает занятия М. Семеновой, репетиции Г. Улановой. Г. Улановой посвящена целая часть фильма «Сочинение танцев». Вот она входит в репетиционный зал, внимательно следит за работающими артистами, что-то показывает, говорит. Здесь почти нет дикторского текста, не слышны и замечания педагога. «Разговаривают» ее руки, необычайно выразительные, вспоминающие (это надо делать вот так...), намечающие, как бы обоз-



«Размышления о балете». К. Голейзовский на репетиции

начающие танец, словно «напевающие» его непрерывно льющуюся мелодию. Руки Улановой показывают. В их движениях — эскиз рождающегося танца, его легкие штрихи, пунктирный абрис. Это удивительное зрелище: в скупых танцевальных обозначениях возникает образ пластической гармонии, цельности, тончайшей музыкальности. Этому впечатлению не может помешать обычная одежда, плотный свитер, отсутствие пуантов, газовых пачек. Стоит ей плавно повести рукой, откинуть или склонить голову, и вы чувствуете, что перед вами великая балерина, воплощение одухотворенности и грации танца. И еще — глубочайшая сосредоточенность, поглощенность работой, делом, ни на секунду не гаснущее внимание. А от этого впечатление абсолютной естественности, простоты, покоя.

Но, пожалуй, самая сложная задача, которую поставил перед собой Ю. Альдохин,— это раскрытие индивидуальности и метода балетмейстеров, творцов, в чьих руках находится «сочинение танцев». И здесь режиссер тоже всякий раз ищет свой путь, свой ход «к образу».

В фильме «Размышления о балете» фигура К. Голейзовского возникает не в театре, не в репетиционном зале, а в лесу, среди белых стволов берез; он любуется причудливым переплетением ветвей, корней и говорит, говорит много, восторженно, словно изливая свою переполненность образами, ассоциациями, картинами, возникающими в его воображении. На репетициях он показывает свои рисунки, читает стихи, убеждает, внушает, старается увлечь исполнителей в мир своей фантазии. Голейзовский славит красоту природы, искусства танца. Красоту человеческих чувств. Он говорит Н. Бессмертновой и М. Лавровскому о дуэте Лейли и Меджнуна: «...возникает чувство необыкновенной чистоты... здесь сплошь романтика, сплошь воображение, сплошь мечта и удаление в будущее...» В этих словах весь Голейзовский, чье творчество — сплошь романтика, воображение, мечта, вдохновенное «удаление в будущее». И первозданность, естественность всех импульсов и порывов. Недаром автор фильма показал нам старого мастера упоенно бродящим в прекрасном русском лесу.

И опять Голейзовский говорит Лейли и Меджнуну (на этот раз Меджнун — В. Васильев): «...в этой последней встрече столько должно быть боли, столько страсти, столько пережитого, а все движения льются, льются, как слова, которые рождаются невольно...» И танец как бы зримо воплощает эту мечту хореографа, движения актеров действительно льются нескончаемым, страстным потоком.

Перед нами возникает образ хореографа-романтика, поэта, мудрого сказочника, для которого танец, балет — средство волшебного преображения мира, восторженного, влюбленного воспевания и возвышения человека. Его беседы — это не лекции, а своеобразные, чудесные «сказки о балете».

Рассказывая о молодом балетмейстере О. Виноградове, Альдохин показывает его рисунки. Оказывается, они совсем непохожи на торопливо набросанные, импрессионистические рисунки Голейзовского. В них есть четкая определенность, завершенность, точная продуманность будущих танцевальных композиций. И режиссер фильма совершенно закономерно строит фильм о Виноградове на сопоставлении рисунка и танца, графического замысла и его пластического воплощения.

Виноградов ставит перед собой очень труд-

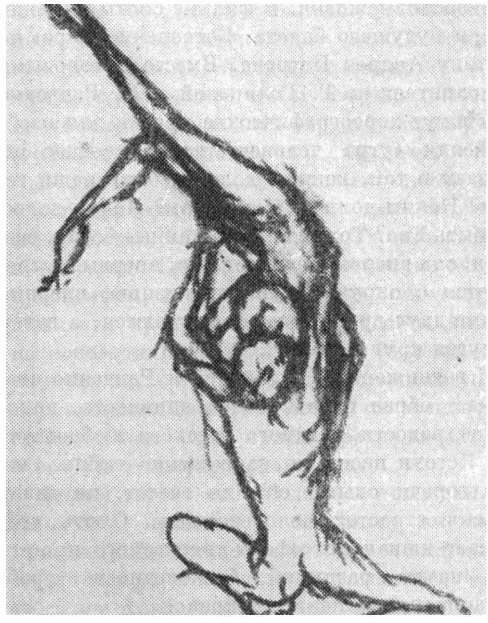
ную задачу — создание на балетной сцене образов наших современников. И здесь ему помогают зоркость пластических наблюдений, мастерство графика. «Работая над балетом «Асель», темой которого стала повесть Чингиза Айтматова, — рассказывает Виноградов,— я стал пристальнее присматриваться к поведению наших людей, следил за их привычками, характерами. Много ездил, делал массу зарисовок. Иногда даже маленькая черточка в характере человека, которого приходилось видеть, то, как он объясняется с другими, как держит руки, как ведет себя в отдельных обстоятельствах, подсказывали очень многое. Отталкиваясь от этого, уже можно было строить какие-то композиции, находить те характерные движения, которые совершенно необходимы в балете наряду с большими обобщениями и символами».

Молодые балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв предложили неожиданную и смелую концепцию балетной партитуры И. Стравинского «Весна священная». Критики рассуждали о том, уместна ли здесь четкая сюжетность спектакля, правомерна ли привнесенная постановщиками тема протеста, бунта юноши пастуха против жестоких древних обрядов.

Касаткина и Василёв как бы осветили сумрачную загадочность гениальной партитуры ярким факелом гуманистической мысли. Они вернули действие балета в атмосферу древней языческой Руси и в создании этой атмосферы обнаружили не только талант, но и серьезную эрудицию историков, археологов, художников. И в этом оказались верны содержанию и колориту музыки Стравинского.

Соответственно со своим замыслом хореографы причудливо сочетают классику с элементами русских плясок, с неожиданно и смело преображенными приемами присядки, хоровода и т. д.

Можно спорить по поводу привнесения сюжета в балет Стравинского, но нельзя отрицать, что именно сюжет, непрерывно нарастающее сценическое действие помогли выявить в танце могучее симфоническое развитие музыки.



«Размышления о балете». Силуэт будущего танца. Рисунок К. Голейзовского

Замысел Н. Касаткиной и В. Василёва дерзок, но воплощен он удивительно музыкально. Музыкальность — оправдание дерзости.

Альдохин находит любопытный прием, подчеркивающий талантливую «спорность» спектакля Н. Касаткиной и В. Василёва. Он перебивает показ сцен из «Весны священной» кадрами фотографий Игоря Стравинского; кажется, что глаза композитора внимательно, придирчиво и строго следят за дерзким воплощением его музыки. Но по мере развития действия эти наблюдающие, изучающие, настороженные глаза исчезают. Динамика, энергия танца, драматизм происходящего на сцене убеждают и побеждают, хотя в начале фильма балетмейстеры откровенно признавались в том, что «было очень ответственно вносить сюжет в произведение, которое этого сюжета не предполагает».

Н. Касаткина и В. Василёв стремятся пластически «исследовать» как бы самые истоки,

первоосновы жизни. В фильме сняты их репетиции будущего балета «Сотворение мира» на музыку Андрея Петрова. Вместе с молодыми исполнителями Т. Голиковой и С. Радченко они ищут хореографические краски для изображения «утра человечества» — «сейчас мы думаем о том, какими должны быть наши герои? Каким должен быть Адам? Какая должна быть Ева? Только что созданные богом, еще дети, они впервые познают мир, впервые встречаются с окружающей их жизнью, впервые видят друг друга, сначала пугаются, а затем тянутся друг к другу...»

И в движениях Голиковой и Радченко возникает образ пленительной наивности, диковатой радости, жадного детского любопытства. Истоки познания, зарождение любви. Еще нет горечи опыта, еще не гнетет, не давит «бремя страстей человеческих». Опять возникает живая атмосфера творческого процесса — паузы раздумий, бесконечность проб, остановок. уточнений, поправок...

Пожалуй, более законченным и цельным получился портрет балетмейстера Ю. Григоровича.

Очень удачно начало фильма. Альдохин снимает Григоровича одного и с артистами. Крупным планом показаны его лицо и руки. Руки ищущие, нащупывающие будущие движения будущего балета. Нервные и властные, чуткие и повелительные руки скульптора, «балетного Родена». Невольно вспоминаешь высказывания Новерра о балете, как о «динамической скульптуре».

Рассказ о балетмейстере начинается с кусков его напряженных, острых, порой мучительных «пластических размышлений». На наших глазах он чертит, рисует, лепит и, главное, «думает» руками. От нас не ускользают и секунды раздраженной растерянности, сомнений, досады, почти отчаяния. Но тут же точность и выразительность пластического показа, стремительная, упрямая целеустремленность обращений к актерам утверждают непререкаемую властность хореографической

«Балетмейстер Юрий Григорович». Ю. Григорович на репетиции

мысли. Альдохин как бы снимает здесь «мозг, интеллект» хореографа.

В руках Григоровича появляется меч, он прислоняется к нему лбом, о чем-то думает. И вдруг резким движением выбрасывает его вперед, рассекает им воздух. Так зарождается образ грозных римских легионов, их сокрушительных маршей и битв.

...Вот после утомительной репетиции балетмейстер подходит к Бессмертновой и Лавровскому, обнимает их, все трое уходят в глубь кадра. Три спины, усталые, чуть понурые; рождается ощущение особого «содружества», близости людей, связанных работой, поиском, единой творческой мечтой и надеждой.

И когда за кадром возникает голос Григоровича, его слова кажутся подтверждением того, что мы уже увидели, почувствовали в безмолвных кадрах: «Сегодня, мне думается, балетмейстер не может заниматься только постановкой танцев. Балетмейстер...— это, если хотите, философ, который через пластику выражает свои идеи, идеи, интересующие не только одного автора, но и людей, которые живут сегодня».

Альдохин снимает куски балетов прямо по ходу спектакля. Надо очень хорошо понимать и чувствовать природу творчества балетмейстера, чтобы так безошибочно точно выбрать эти куски, выделив в них самое главное, самое выразительное.

Фильм дает своеобразную кинематографическую «квинтэссенцию» таких балетов Григоровича, как «Легенда о любви», «Щелкунчик», «Спартак». Альдохин так показывает фрагменты этих спектаклей, что у вас остается яркое ощущение их образа и стиля. И самое главное — их внутренней содержательности, психологической емкости. Темой фильма становится интеллектуальное начало творчества Григоровича.

Поэтому снова абсолютно закономерно и обоснованно звучат слова хореографа: «В литературе все грани и тонкости любви рассказывают словами. У нас, в балете, все иначе. Балетмейстер должен рассказать о любви посредством движения тела своих героев. Но ведь любовь — это не только физическое влечение, это очень сложный душевный процесс, который происходит между людьми, которые не могут жить друг без друга. И вот нужно сделать так, чтобы эти тела оказались не только телами двух героев, оказались их сердцами, их душами, их помыслами».

В фильме много прекрасных, чисто кинематографических находок. Вот как, например, снято начало «Щелкунчика». На экране появляется лицо Григоровича, он смотрит вниз на просцениум, где, как заводные куколки, вышагивают крохотные фигурки гостей, идущих на новогодний праздник. Лицо балетмейстера кажется здесь лукавым и таинственным ликом гофманского Дроссельмейера, сказочного мастера кукол. Этот прием сразу вводит нас в особую атмосферу спектакля.

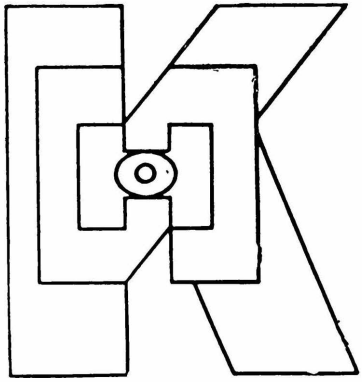
Фильм теряет своеобразие и ритм там, где Альдохин изменяет найденному им самим принципу. Довольно банальными и вялыми кажутся кадры, в которых показывается Ленинградское хореографическое училище, где воспитывался Григорович, его фотографии в ролях, мосты и парки Ленинграда. Здесь картина теряет внутреннее напряжение, тот особый стиль, когда документальная съемка становится свежим и ярким поэтическим образом.

Такими же ненужными и чужеродными кажутся цитаты из известного фильма «Ромео и Джульетта», к которым прибегает Альдохин в ленте о Галине Улановой.

Но, несмотря на отдельные неудачи и компромиссы, фильмы Юрия Альдохина о балете представляют большую ценность. Уже не идет балет «Лейли и Меджнун». Но снятые в фильме дуэты, монолог Меджнуна в исполнении В. Васильева точнее всех критических описаний расскажут о красоте этого спектакля.

Ю. Альдохину удается серьезно, достоверно передать самый процесс создания балетов, процесс «сочинения танцев».

Но самое главное заключается в том, что любовь режиссера к предмету, который он пытливо и вдумчиво исследует средствами кинематографа, часто наполняет кинодокумент дыханием поэзии, превращает его в произведение искусства, имеющее самостоятельное значение.



Зачем прошлое встречается с будущим?

Беседу ведет и комментирует О. Евгеньева

А. Тарковский

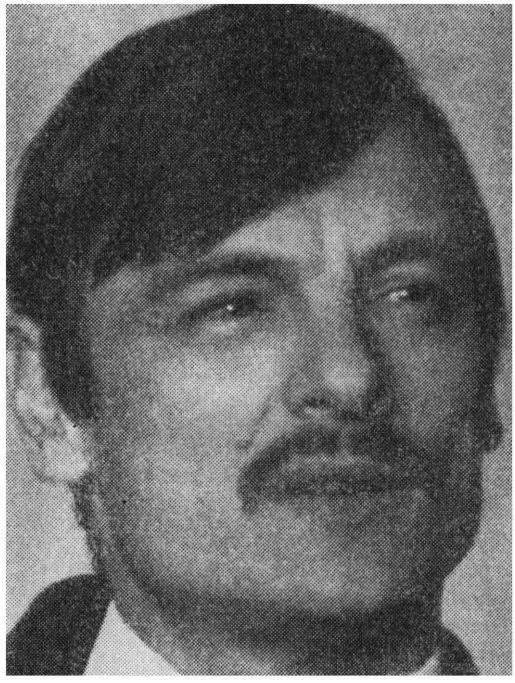
Известие о том, что Андрей Тарковский экранизирует научно-фантастический роман польского писателя Станислава Лема «Солярис», со многих точек зрения показалось неожиданным, трудно объяснимым.

В сложном творчестве Тарковского, вызывающем острые дискуссии, включиться в которые здесь мне не удастся, меня всегда привлекала прочная привязанность режиссера к русской земле, всегда казалось, что одно из самых притягательных свойств его режиссуры, даже в наиболее дискуссионных фильмах,— это стремление передать ее дыхание.

Вот земля, поруганная фашистами, застыла тяжело и скорбно, ощетинилась черными пепелищами... Вот она же, как бы символизируя неотступные мечты о мире, раскинулась, обласканная солнцем, умытая грибным дождем, усыпанная яблоками, которых так много, что изумленные лошади берут их в свои мягкие губы и лишь слегка надкусывают каждое...

Тарковский умеет заставить буквально физически ощущать, скажем, тяжело навсший зной, напоенный сонным, томительным жужжанием пчел, и теплую пыль дороги в цветущем гречишном поле, и запах дыма в сыром воздухе, когда сгребают и жгут опавшие листья, умеет заставить вас сладко поежиться в тумане предрассветного часа... У него не бывает просто фона, пускай даже выразительного,— это всегда реальность, в которой вы существуете вместе с героями. Причем реальность в своих самых простых, узнаваемых приметах, реальность, которая нередко становится вам близкой, трепетно неповторимой, исполненной глубокого лирического значения.

Потому что взаимоотношения Тарковского с предметным, вещным миром особые... И прин-



циально важные для его художественного метода. «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку»... Тарковского мучает эта невозможность. Стремление ухватить, удержать явление, передать его суть через видимое, осязаемое, чувственно неповторимое обличие, ощущаемое в его временном развитии, дает о себе знать в его творчестве столь же настойчиво, сколь и неоднозначно.

Предмет, бережно и трепетно запечатленный Тарковским на пленке, во всей его осязаемости и фактурной определенности, как бы жестка (даже жестока) она порой ни была, в лучших кадрах обретает не «фактографичную», а глубокую поэтическую значимость. Потому что предмет у режиссера рождается в единстве разных на него точек зрения, он разнозначен в его и нашем, зрительском, восприятии.

Что же будет делать Тарковский в холодных, астральных просторах, созданных мечтой польского фантаста? Тарковский — поэт, бесконечно изумляющийся натуре, умеющий общее видеть лишь в конкретном, вещном его образе...

Не изменит ли Тарковский самому себе, перенесясь из просторов родной земли, навсегда сросшейся с его человеческой сущностью, в мир, существующий лишь в вымысле?

С этого вопроса-монолога я и начала свою беседу с будущим автором русской, советской версии «Соляриса».

— Действительно, я никогда не думал, что буду ставить картину научно-фантастическую. Однако как-то прочитал роман Станислава Лема «Солярис» и увлекся, понял, что мне его поставить было бы интересно.

Впрочем, должен сразу оговориться, что привлек он меня прежде всего не фантастичностью рассказанных событий, не изумляющей неожиданностью сочиненного автором мира. Поразила меня как раз реалистичность автора в разработке ситуации, принципиально возможной, точностью психологических мотивировок в поведении героев, попавших в эту ситуацию...

Так что же происходит в романе? Человек встречается в космосе с какой-то новой, досель ему неизвестной формой сознания — разве в этом есть что-то невероятное? Ведь космос — это не просто бесконечно распространенное вместилище представлений, закономерностей, уже данных нам на Земле, в нашем земном опыте. В космосе мы столкнемся с качественно неизвестным. И можно только предполагать, только гадать, что за мир нам будет предложено познать... Наш будущий фильм — не попытка создать зашифрованный, иносказательный образ существующей реальности, а путь исследований человека, оказавшегося в абсолютно новой, неожиданной для него среде.

Это один из аспектов замысла.

Развитие научного прогресса открывает перед человеком невиданные возможности. Трудно переоценить значение научно-технической революции, развертывающейся сейчас во всем мире, но тем более важно не дать использовать ее достижения против человека, как это происходит на капиталистическом Западе. Вот почему так нужно уже в нашем сегодня постараться определить те нравственные критерии, те внутренние, духовные ценности, которые окажутся необходимы и в будущем, вне которых немыслимо будет обратить во благо человеку его же собственные достижения. И вот почему я думаю, что новые научные, технические проблемы, возникающие перед нами в ходе научно-технической революции, ставят перед каждым человеком задачу подняться на иной, более высокий нравственный уровень. Эта проблема тоже поставлена в романе «Солярис», и она нас волнует тоже в силу своей реальности, а не фантастичности.

Наконец, мне показалось интересным рассказать о человеке (его зовут Кельвин), раскаявшемся в своем прошлом и захотевшем пережить его вновь, чтобы изменить. Тем более что как раз такую возможность и давала ему ситуация, сложившаяся на станции Солярис. Ведь, как вы помните, в романе Лема эта вымышленная планета представляет собой нечто вроде гигантского мозга, в недрах которого материализуются те образы, что запрятаны нашими героями в самые потаенные глубины их душ, те образы, что более всего

«Иваново детство». Иван — Н. Бурляев

тревожат их совесть и о которых они давно стараются не напоминать самим себе. Но прошлое всегда с ними. И именно так, в порядке такого напоминания, приходит к Кельвину Харри — девушка, которую он любил на Земле.

Герои — исследователи этой планеты — поставлены в невероятные условия: им необходимо наладить контакт, общение с живой материей Соляриса, понять, с какой целью и по каким законам производит она (или по каким законам в ней происходят) вышеописанные превращения. Каждый из исследователей при этом по-разному относится к странным сигналам планеты. Кельвин пытается заново прожить свое прошлое, но, увы, ему ничего не удается в нем исправить. Оно необратимо, как необратим тот душевный урон, который мы порой, сами того не желая, наносим своим близким.

В неизбежной ответственности человека за каждый свой поступок видится нам третий мотив будущего фильма.

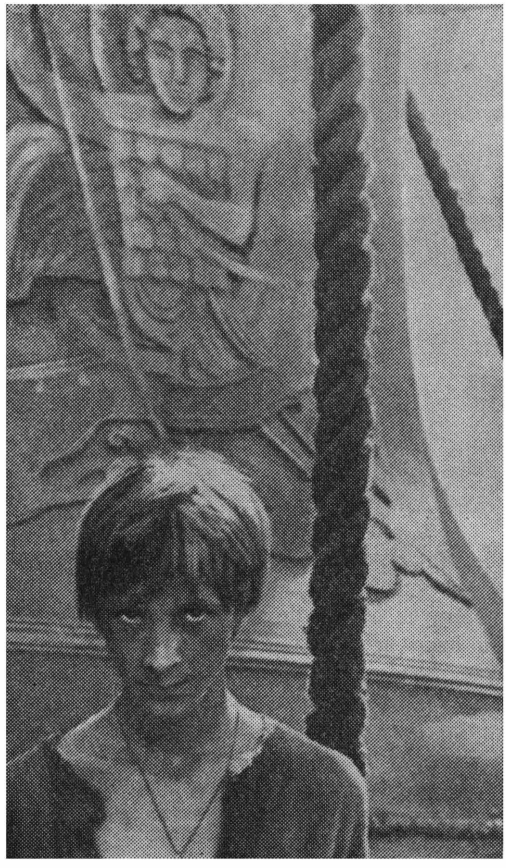
— Будет ли продолжена в новой картине какая-либо тема из ваших предыдущих работ?

— Мои фильмы, независимо от того, удавались они мне или нет, в конечном счете, все об одном и том же. Всех моих героев объединяет одна страсть — к преодолению. Никакое познание жизни не дается без колоссальной затраты духовных сил. На этом пути могут быть тяжелейшие потери, но зато тем глубже, богаче будут постижения. Чтобы прийти к пониманию законов жизни, чтобы осознать в себе и в окружающем лучшее, то, что составляет красоту и внутреннюю правду нашего существования, нашего бытия (а не только бытования!), для того, чтобы остаться верными самим себе, своему долгу перед людьми и перед собой, — все мои герои проходят, должны пройти через напряженную сферу размышлений, исканий и постижений. И чем более глубоко проникнут они в сложность и трудность стоящих перед ними задач, тем значительнее, убедительнее окажется их решимость противопоставить тяжелому и горькому человечное, светлое, доброе...

...Действительно, вспомним, что еще в первом фильме Тарковского, в «Ивановом детстве», герой фильма — мальчик оказывался лицом к лицу с оголтелой жестокостью, вопиющим, наглым насилием — лицом к лицу с фашизмом. И ребенок, средоточие самых справедливых, гармоничных представлений о мире — само будущее мира, — не сдавался, испуганный, отчаявшийся и растерзанный,

а, напротив, обретал в себе несгибаемую силу противостояния злу. Иван добровольно взваливал на себя все бремя ответственности. И хотя это бремя оказывалось для него безмерно тяжелым, в гибели Ивана была не только жестокая правда реальности. Потому что истинная — и безмерно высокая — ее правда состояла в том, что мальчик н е м о г остаться в стороне, отринуть от себя всю тяжесть борьбы за справедливость, за спасение мира от оголтелого безумия фашизма. Сознавая свою личную ответственность за все то, что происходило на его родной земле, он преодолевал даже собственный возраст и сражался, как настоящий солдат, за восстановление гармонической целостности мира. Он страж этой гармонии, какие бы внутренние «перегрузки» и сломы ни переживал при этом сам. И как раз в этой внутренней стойкости Ивана и виделась режиссеру сущность настоящего человека, высшая правда о нем.

— ...Вот и теперь, в моем будущем фильме, — как бы подхватывая и развивая эту мысль, говорит Тарковский, — Кельвин должен сохранить человеческое достоинство в поистине уж нечеловечески трудной ситуации. В этом и есть его нравственный долг, который он выполнит, хотя для этого ему придется многим пожертвовать, многое преодолеть. Чтобы остаться верным себе, своим представлениям о справедливом и добром в мире и в себе самом, ему нужны силы, стойкость, настоящая убежденность, нужен духовный заряд, во внутренней природе, «структуре» которого мы и собираемся разбираться в нашем фильме.



«Андрей Рублев». Бориска
Н. Бурляев

— Каковы особенности формы, поэтики будущего фильма?

— Мне представляется, что в кино главная задача состоит в том, чтобы достигнуть максимальной непосредственности, видимой непроизвольности изображения, то есть, условно говоря, безусловной реалистичности повествования. Эту же задачу нам предстоит решать и на этот раз: и оператору В. Юсову и художнику М. Ромадину. Картина должна быть предельно простой по форме, ни в коем случае не удивлять разного рода фокусами и трюками, так называемой «зрелищностью» или настырной «выразительностью» кадра. Хотя фильм и будет цветным.

— Но вы же были в принципе против применения цвета в кино?

— Что делать!.. Уж коли цвет изобрели, приходится думать о том, как его использовать, теперь от этого никуда не денешься.

— Ну а по жанру ваша картина будет все-таки научно-фантастической?

— На этот вопрос мне трудно ответить. Видите ли, по-моему, самое понятие жанра

«Солярис». Харри — Н. Бондарчук, Крис Кельвин — Д. Банионис

в кино относительно. условно, изменчиво. Ведь художественно-игровой кинематограф оперирует образами самой действительности. Ни одно искусство не может зафиксировать реальность во всех ее физических проявлениях, и существующих в каждый данный, конкретный момент и изменяющихся во времени. Мне уже приходилось писать об этом более подробно. Здесь же я только могу сказать, что, с моей точки зрения, течение фильма, его ткань должны быть как можно ближе к самой действительности. А действительность, если позволительно так будет выразиться, не имеет жанров — в ней сплелось все: грустное и смешное, драматическое и лирическое, трагедийное и фарсовое. Поэтому, если мы хотим делать произведения искусства, а не просто зрелища, то нам надо думать не о заранее размеченных «жанровых границах», а о возможности более полной и всесторонней передачи действительности. Так, чтобы в фильме совместились — органично, естественно — комедия и драма, эпос и лирика. Мы должны исходить из предпосылки, что зритель идет в темный зал кинотеатра за уникальным событием, запечатленным кинематографом в его чувственном, неоспоримо реальном бытии, за живым опытом, хранящимся теперь в коробке и воспроизводимым на экране, но до этого пережитым художником в самой реальности.

— Но если кинематограф, который вас привлекает, апеллирует всегда к образам самой действительности, то в вашем новом фильме вас тоже должны интересовать прежде всего люди, их взаимоотношения, но не фантастическая среда, в которой они действуют. Какой же вы видите эту среду — ее-то не существует, ее надо вам измыслить?

— Конечно, действие «Соляриса» происходит в атмосфере уникальной, невиданной. Но наша задача состоит в том, чтобы максимально конкретизировать эту уникальность в ее чувственных внешних приметах. Чтобы она была материальна, ощутима — ничего эфемерного, неопределенного, специально, нарочито фантастичного. Чтобы на экране были «мясо», фактура среды. Я против велеречивой, якобы что-то, «в универсуме», обобщающей, «поэтической» условности, я всегда за конкретность атмосферы, материала, героя. Хотя в данном случае мы и сталкиваемся с конкретностью просто никогда не бывавшего и пока нигде не возможного события!

— Исходя из того, что вы говорили, видимо, и с актерами ваши взаимоотношения складываются на этот раз особым образом?

— Прежде всего, мне кажется, что решающим условием успеха актера в кино является полное совпадение его как внутренних, так и внешних данных с изображаемым персонажем. Единственное, что мне нужно от актера, чтобы он оставался собой в предлагаемых ему обстоятельствах и, боже упаси, не начал бы что-то играть, придумывая образ. Кино предоставляет все возможности для точного подбора исполнителей, дает нам такую практически неограниченную «труппу» актеров, что было бы странным прибегать к помощи париков, наклеек, сложных гримов. И при помощи этих средств искать такого изменения человеческой природы актера, при которой он стал бы на экране не самим собой в новых обстоятельствах жизни, а кем-то другим, ни в чем на себя, настоящего, не похожим.

После того как актер утвержден на роль, я стараюсь предоставить ему на съемках как можно больше свободы, ровно столько, сколько он ее заслуживает: одни требуют минимального вмешательства, лишь общего определения данного, снимаемого куска, другие, напротив, ждут кропотливой работы с ними. Но и от актера — помимо режиссера — зависит очень многое. Он окончательно формирует образ, дает ему свою специфическую окраску. Более того, от актера, в конечном счете, полностью зависит результат, итоговое звучание образа.

В «Солярисе» снимаются: Кельвин — Донатас Банионис, Сарториус — Анатолий Солоницын, отец Кельвина — Николай Гринько, Снаут — Юри Ярвет, Бертон — Владислав Дворжецкий, Харри — Наталья Бондарчук.

— Как вы вообще относитесь к фильмам научно-фантастическим?

— Как правило, они меня раздражают. Например, «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика мне кажется совершенно неестественной: выморочная стерильная атмосфера, будто в музее, где демонстрируются технические достижения. Но кому интересно произведение, где технические достижения сами по себе стоят в центре внимания художника? Ведь искусство не может существовать вне человека, вне его нравственных проблем.

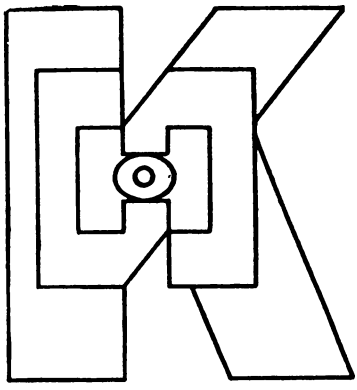
— Ваше искусство прежде было сильно лирической интонацией самого режиссера, его взволнованным ощущением русского пейзажа — и это волнение передавалось зрителю. Не боитесь ли вы, уйдя в атмосферу, умозрительно сконструированную, вненациональную, утерять в себе что-то главное?

— Нет, потому что национальная принадлежность искусства не обязательно и не прямо связана с темой и характерами. Картина должна быть русской в самом отношении к той или иной проблеме, в разрешении ее, в следовании лучшим традициям русской демократической культуры. Я думаю, что в этом своем рассуждении я тоже только следую традициям русской литературы. В самом деле, когда Пушкин пишет «Скупого рыцаря», то что это меняет? Все равно это русская поэзия...

— И все-таки вы вводите в свой фильм действие и на Земле, вводите сам образ Земли. Зачем? Ведь в романе Лема действие происходит только на планете Солярис..:

— Да, Земля мне нужна для контраста, но не только для этого... Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение п р е к р а с н о й Земли. Чтобы, погрузившись в неизвестную ему дотоле фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, вернувшись на Землю, обрел возможность вздохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии. Ведь Кельвин решает остаться на Солярисе, продолжать исследования — в этом он видит свой человеческий долг. Тут-то и нужна мне Земля, чтобы зритель полнее, глубже, острее пережил весь драматизм отказа героя от возвращения на ту планету, которая была (и есть) его и нашей прародиной.

И здесь вновь возникает мотив преодоления. Преодолевать должен, оказывается, не только герой, но и зритель. Чтобы почувствовать истинное значение отказа героя вернуться, зритель вместе с ним должен оценить, осознать, пережить, что́ же он ради этого оставляет, чем жертвует...



На пороге новых проблем

В. Ждан

Размышляя сегодня над задачами, которые стоят перед кинокритикой, прежде всего обращаешься к требовательным словам, прозвучавшим с высокой трибуны XXIV съезда КПСС: «Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Оценка, данная литературно-художественной критике в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии, обязывает со всей требовательностью разобраться в текущем состоянии нашего киноведения и кинокритики, с предельной взыскательностью отнестись к сделанному, серьезно проанализировать и достигнутое и недостатки, сосредоточив внимание на еще не решенных задачах. Все это, разумеется, под силу лишь «коллективной критике». Я же позволю себе лишь бегло коснуться некоторых тенденций в развитии современной теории кино.

Вопрос о требовательном отношении к идейному уровню и художественному качеству произведений искусства, естественно, тесно связан с общим состоянием теории и критики. Вот почему на партийном съезде была проявлена особая забота о месте критики в процессе развития искусства, об ее роли в формировании художественного мастерства. Именно отсюда и вытекает высокая мера требовательности к анализу художественного творчества.

Само собой разумеется, что действенное, активное влияние критики на художественно-творческий процесс может быть осуществлено только критикой идейно зрелой, научно объективной, методологически выверенной и взыскательной.

Все ли выступления нашей кинотеории и критики отличались и отличаются этими качествами?

За последние годы появились содержательные исследования по истории и теории киноискусства, монографии, посвященные творчеству ряда советских и зарубежных мастеров экрана, тематические и проблемные сборники статей по различным вопросам кинематографической практики, обратившие на себя внимание умением ставить вопросы важные, принципиальные, малоизученные. Углубился анализ процесса кинематографического творчества, стала более масштабной исследовательская мысль, более серьезной и актуальной проблематика критико-теоретических выступлений. К достижениям нашего киноведения следует также отнести публикации научного наследства Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, Кулешова.

Отмечая бесспорные заслуги и успехи нашего киноведения в разработке истории советского кино, тем более важно — в интересах

движения вперед — обратить внимание на нерешенные задачи и проблемы.

Прежде всего нельзя не признать, что многие явления киноискусства далеко не всегда получают четко выверенные идейные оценки, иные критические статьи и монографии страдают узостью взгляда, сводятся к ряду частных оригинальных наблюдений, не способных, однако, осмыслить и отразить явление в его сложной и неповторимой идейно-художественной целостности. Проблемность порой подменяется общими и вместе с тем слишком частными рассуждениями. Аргументированный и доказательный анализ нередко уступает место игривой описательности, эссеистской манерности, а часто — комплиментарности.

Все еще необходима борьба с элементами субъективизма, с рецедивами эстетства. В ряде кинематографических монографий, выпущенных издательством «Искусство», иногда сказывается забвение социально-классовых критериев, а за внешней красивостью слога часто скрывается расплывчатая идейно-художественная авторская позиция.

Для киноведения (включая сюда теорию и критику) важной задачей продолжает оставаться усиление научного, последовательного подхода к фактам истории и теории кино, точное и четкое осмысление их с ленинских партийных позиций. Речь прежде всего идет о марксистско-ленинской методологической оснащенности кинокритики.

Наше киноведение, если вспомнить работы А. Луначарского, А. Пиотровского, Н. Иезуитова, Н. Лебедева, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, сделало многое для кинематографической практики своего времени. Проблемы практики современного кино ставят сейчас перед киноведением новые, более сложные задачи, соответствующие нынешнему уровню коммунистического строительства. Нельзя недоучитывать, что в наше время художественная критика особенно отчетливо, определенно вышла на передний край идеологической борьбы.

Современное кино — понятие, конечно, не однозначное, тем более когда речь заходит о современном мировом кинематографе.

Сегодняшний экран неизбежно стал зеркалом сложных социально-политических процессов, зеркалом ожесточенной борьбы противоборствующих мировоззрений, что прежде всего сказалось на основополагающей для искусства проблеме — его отношении к действительности, на отношении к человеку на экране. Проблема образа героя как проблема утверждения человека в искусстве всегда была полем битвы различных сил и тенденций, различных эстетических систем и концепций. Борьба шла и идет за мысли и чувства человека (человека на экране и в зрительном зале), за его отношение к современной действительности, как никогда насыщенной острыми идеологическими противоречиями и революционными переменами, борьба идет за мировоззрение героя и зрителя. Именно это и определяет коренное различие в подходе к основным проблемам художественного творчества, к поискам новых изобразительно-выразительных средств, к проблеме языка искусства.

К сожалению, приходится признать, что наше киноведение еще переживает, если можно так сказать, монографический период, мы несколько задержались на этом периоде (с его частными и локальными проблемами), а время требует переходить к более широким, научно-масштабным исследованиям и обобщениям. Они же у нас явление довольно редкое.

Правда, за последнее время киноотдел издательства «Искусство» довольно оперативно познакомил нас с рядом переводов зарубежных теоретиков кино, с солидным собранием высказываний Феллини, Бергмана и других западных режиссеров (что, конечно, тоже нужно), но не следует забывать, что остаются нерешенными задачи более первостепенные, более насущные для развития нашей кинотеории. Здесь нельзя одно подменять другим.

В наших исследованиях по истории советского киноискусства мы обычно исследуем одно, в лучшем случае два направления, а все другие, если и замечаем, то как бы нивелируем. Тем самым неправомерно обедняется общая, многогранная картина движения ки-

нонскусства. Неверно, например, творчество С. Эйзенштейна рассматривать как явление сугубо уникальное, излучающее свет из какого-то вакуума, вне связи с теми художниками, которых Белинский в свое время называл «обыкновенными талантами» и без которых нельзя понять историю кино как процесс многогранный.

Когда-то появление «Чапаева» для иных критиков и теоретиков кино казалось неожиданностью, счастливой случайностью. И именно потому, что вся история «Ленфильма» до «Чапаева» рассматривалась ими под углом зрения одного творческого направления, идущего от фэксов, а все остальные либо вообще игнорировались, либо искусственно к нему подгонялись.

«Чапаев», а до него «Встречный», как и появившаяся после него трилогия о Максиме, наглядно показали всю несостоятельность этой умозрительной, но до сего времени еще живучей концепции в нашем киноведении.

В связи с этим хотелось бы также обратить внимание на отдельные попытки в современном киноведении как-то невзначай реабилитировать небезызвестную формальную школу в литературоведении, которая имела прямое отношение к киноискусству, в частности к творческой истории «Ленфильма», но не имела отношения к его лучшим достижениям. Даже в такой серьезной коллективной работе, как первый том «Истории советского кино», неожиданно встречаешься с абсолютным и безоговорочным утверждением особого значения этой школы именно в кино. Правда, на страницах названного труда эта формальная школа (имеющая и свои заслуги, но озабоченная, как хорошо известно, прежде всего все же слишком уж односторонними поисками внутренних законов развития искусства, поисками «формы как таковой») скромно названа «ленинградской школой», чем сознательно отбрасывается, затеняется идейно-эстетическая оценка ее позиции. По существу, авторы тома замалчивают сегодня формалистическую позицию этой школы, что наглядно сказалось, например, на оценке фильма «Похождения Октябрины» как фильма, по авторской мысли «выражающего самую сущность искусства»(?).

Немаловажно отметить, что у нас до сего времени нет работ, посвященных анализу путей развития советского киноведения, в частности, такого методологически важного его раздела, как история теории советского кино. А между тем прогрессивные западные теоретики кино все больше и больше начинают уделять внимание в своих исследованиях историческим этапам развития советской кинотеории.

И не только прогрессивные. При всей своей противоречивости и неоднородности, а также многоцветности оттенков современный модернизм, как известно, активно приспосабливается, подбирает ключи к нашей эстетике. Самые реакционные идеи часто пытаются облечь себя в чужую, но популярно-авторитетную форму. И когда сегодня иные авторы обращаются к авторитету нашей эстетики, то часто сознательно подчеркивают и выпячивают далеко не самое главное и ценное, скажем, в ранних работах Вертова и Эйзенштейна. А ведь теоретические взгляды Эйзенштейна и Вертова так же, как и все на свете, нуждаются в исторической оценке, в методологически верном подходе.

Нам важно выступить против фальсификаторов наших эстетических идей и помочь нашим зарубежным соратникам найти верный ключ к истории нашей кинотеории, к ее богатейшим материалам, еще плохо нами систематизированным.

В заключение хотелось бы остановиться еще на одной примете современного киноведения. Это широко прокламированное тяготение к кибернетике, к теории информации, к методу системно-структурного анализа, которые действительно могут оказать помощь в изучении конкретного эстетического воздействия фильма и его восприятия, но только до известных пределов и границ.

Да, наша теория и критика не могут не учитывать, что у современного кинематографа сложились новые, неизвестные экрану вчерашнего дня взаимоотношения и связи с литературой, театром, живописью, музыкой. В формах сюжетосложения, драматических

приемах, в характере съемок, в изобразительной композиции, в монтаже, в возможностях самой кинотехники, то есть в средствах общения со зрителем в последнее десятилетие произошли немаловажные изменения и перемены.

Все это, естественно, требует не только новых средств и форм выражения, но и новых средств подхода к анализу художественного произведения. И вместе с тем ни теория информации, ни метод структурного анализа не в состоянии подменить собой специфику идейно-эстетического анализа художественного произведения, специфику самого метода художественного исследования. Мир искусства непостижим для математических методов.

В киноведении мы никак не подвинемся вперед, если будем только заменять существующие эстетические категории категориями кибернетическими (часто, например, художественный образ подменяется понятием художественной информации, композиция — структурной моделью и т. д.). Это внешнее приспособление к уровню современного научного мышления никак не приближает нас к более глубокому пониманию сущности и природы тех или иных явлений художественного творчества. Не случайно один из представителей современной физики Н. Винер настойчиво призывал к осмотрительности в применении кибернетики и математики к общественным наукам. Вот этой осмотрительности и не хватает некоторым киноведческим поискам недавнего времени.

Я коснулся лишь некоторых вопросов, возникающих в текущей практике кинокритики. У кинокритики впереди еще много нерешенных задач. Она всегда на пороге новых проблем.

Сегодня, когда вся наша страна приступает к реализации Директив и решений XXIV съезда Коммунистической партии, к критике предъявляются самые высокие требования.

На высоте этих требований может оказаться только критика, активно вмешивающаяся в жизнь, утверждающая высокие общественные идеалы, владеющая мастерством марксистско-ленинского анализа.

Видеть процесс

М. Зак

Критик — далеко не единственный, кто оценивает произведения киноискусства. Существуют сценарно-редакционные коллегии, отделы главков и Комитета, где фильмы подвергаются разбору, начиная с заявки и кончая определением их прокатных судеб. Вся эта сложная, многоступенчатая система оценок, тем не менее, есть предварительный этап, готовящий фильмы к встрече со зрителем — ради нее все и делается.

Внутри этой системы, очевидно, свое особое место должна занимать художественная кинокритика. Так или иначе, она соприкасается со всеми ступенями, по которым восходит фильм в окружении устных и письменных отзывов; но на этом разноголосом форуме у нее свой голос.

Как много вреда приносит въевшееся в быт и в сознание мнение о прикладном характере кинокритики, когда ее роль сводится к поставке рецензий!

То, что критик имеет дело с фильмом, где жизненный материал предстает в уже преображенном виде, вовсе не означает некоей вторичности суждений, высказываемых о фильме критиком. Экран — не преграда на пути художественной критики к действительности, напротив, союзник и проводник, даже тогда, когда на нем демонстрируется плохой фильм: оборванные связи часто побуждают идти дальше, искать причины и начала.

Спор о том, какое место отведено кинокритику — ближе ли он к художнику или к зрителю,— может быть решен и так, что критик дислоцируется в непосредственной близости к реальности: эта позиция наиболее выгодна. В гражданской и творческой самостоятельности, а значит и ответственности критика заключены полезность кинокритики, оправдание и смысл ее деятельности.

...Я сознаю, что изложенное выше больше похоже на пожелание, чем на констатацию уже существующего. Многочисленные претен-

зии и пожелания к кинокритике во многом справедливы. Хотелось бы только выделить из них те, которые относятся к профессиональной художественной кинокритике, потому что быть в ответе за всех, кто пишет о фильмах, достаточно накладно. Кто о них не пишет?!

Доступность самого кинозрелища порождает обманчивую легкость суждений о нем. Между тем массовость киноискусства вовсе не означает, что для его развития, роста, совершенствования не нужны специально-профессиональные статьи, опирающиеся на целостную эстетическую методологию анализа как отдельных фильмов, так и — этого нам не хватает особенно остро — целого кинематографа. Партия устами товарища Л. И. Брежнева ясно сказала, как значительна может и должна быть роль критики в жизни искусства, и призвала нас, критиков, занять позиции на передовой линии борьбы за большую литературу, кинематографию, театр эпохи победившего социализма.

Чем же отличается один из самых трудных профессиональных жанров — рецензия — от другой печатной продукции, посвященной фильмам вообще? По мне, это отличие заключено в преодолении традиционных рамок газетной или журнальной рецензии, ограниченных только данным фильмом; в идеале фильм должен рассматриваться критикой как ячейка кинематографа, как звено целостного процесса, а сама рецензия походить на маленькое теоретическое исследование, цель которого — обнаружить связи между фильмом и процессами внутри киноискусства. Тогда-то проблема соотнесения искусства и жизни станет практически разрешимой, доступной конкретному рассмотрению, конечно, если дело не ограничится поверхностными тематическими сопоставлениями.

Количество демонстрируемых фильмов, наших и зарубежных, сейчас настолько велико, что заметки о них превращают печатные полосы в калейдоскоп информации, чаще бесполезной. Но количество может перейти в качество, если отдельные фильмы сложатся в кинематографические системы, а россыпь рецензий уплотнится в теоретические концепции (хотя бы и выраженные фрагментарно).

Но ведь теория — это уже не критика, а киноведение? Я не охотник искать границу между ними. Попробуйте, назовите чистого кинокритика или столь же непорочного киноведа. Теорию советского кино слагали и те, кто это кино создавал. Художественная практика и ее теоретическое осмысление не разветвлялись по разным руслам. Подобно этому киноведение и кинокритика тоже, как правило, делаются руками одних и тех же людей.

В борьбе с «рецензионностью» я вижу и частичное решение проблемы, как охватить огромный поток вновь выходящих фильмов. Понятие «фронта», включающего и киноведение, здесь более применимо, чем одиночная охота за фильмами, что называется, врассыпную...

Такова, на мой взгляд, одна из объективных причин, властно диктующая союз критической и теоретической мысли.

Теперь нечто о субъективном...

Не знаю, как другие, но всякий раз, принимаясь писать статью о фильме, я испытываю ощущение неловкости, если не стыда: в самом деле, над фильмом работал большой коллектив людей, они отдали ему год-два своей жизни, а я вот сажусь за стол и в несколько дней (выбираю оптимальный случай) должен оценить на бумаге этот огромный, даже в физическом смысле, труд, запечатленный на пленке. Время, затраченное на производство фильма, и время, затраченное на производство рецензии, настолько несопоставимо, что невольно возникают сомнения не то чтобы в правоте собственного суда, но в самой правомерности его.

Где же выход? Лично я нашел такое приспособление: начинаю мысленно подсчитывать, сколько человеко-часов, слагающихся в дни, годы, десятилетия жизни, займет этот фильм у зрителей; цифры получаются такие грандиозные, что рядом с ними авторский труд перестает давить своим объемом: появляется потребность внимательнее присмотреться к тому, на что потрачены эти «человеко-годы» просмотров, оплачиваются ли они адекватными ценностями там, на экране, фильмами, кото-

рые поступают в повседневный обиход многих миллионов зрителей.

Конечно, это соображение отнюдь не снимает с критика ответственности. Напротив, грандиозность аудитории, к которой обращаются авторы фильма, а за ними и критика, обостряет ее. Тем более важно не потерять ориентир, именуемый гражданской совестью...

Увы, мало ли мы можем назвать примеров попрания этой совести, следя за периодической прессой.

Читая ту или иную рецензию, иногда думаешь не о том, увидел ли ее автор за фильмом кинематограф, а о том, из каких соображений он врет — из конъюнктурных или по невежеству?

Мне кажется, что напоминание о нравственных критериях, которыми тоже измеряется труд критика (а не только его научной оснащенностью, не только мерой профессионализма!), никогда не будет лишним; мнение, что, мол, от одной статейки, написанной не во имя развития искусства, а побочных соображений ради, ничего не изменится и не убудет, ошибочно. Изменится и убудет: изменится, извратится картина кинематографического процесса, убудет профессиональный, гражданский авторитет критика.

Нам действительно надо менять отношение к кинокритике — и извне и изнутри; она, чтобы стать действенной, научно-авторитетной, должна возвыситься до общегосударственной, подлинно партийной точки зрения на все то, что подлежит нашему анализу, должна осуществляться при ярком свете нашей личной партийной совести за общее для всех нас дело.

Критика — оружие

Карло Гогодзе

С чувством, понятным всем, мы, грузинские кинематографисты, радуемся успехам нашей национальной кинематографии, отмеченной многочисленными наградами и призами на всесоюзных и международных фестивалях.

Но, понятно, мы не должны обольщаться, не должны думать, что в грузинском кино все обстоит благополучно, что оно свободно от недостатков творческого характера, преодоление которых в большой степени зависит как раз от активности, боевитости, наступательности кинокритики.

Грузинская кинематография, пожалуй, ни на одном этапе своего развития не ощущала так остро потребности в прямой, объективной, научной кинотеории и кинокритике, как сейчас.

Известно, что кинематографический процесс сложен — он включает в себя самые разнообразные элементы: эстетические, идеологические, экономические. Тем более ответствен и многотруден удел критики, призванной осмыслять художественные явления и факты во всей их совокупности, во взаимодействии. Читатель знает многих авторитетных киноведов, авторов серьезных исследований и монографий, среди которых А. Бакрадзе, А. Барамидзе, Г. Долидзе, О. Табукашвили, Т. Твалчрелидзе, Г. Жвания, Л. Рондели, О. Сепиашвили, К. Церетели и некоторые другие. И тем не менее в нашей периодической прессе печатается еще мало статей, отмеченных глубоким проникновением в специфику кинематографа. Уровень кинематографической периодики все-таки оставляет желать много лучшего. Большинство авторов живо пересказывают сюжет, общими словами — идейную направленность и еще более общими словами касаются тех художественных средств, с помощью которых, собственно, и доходит до зрителя идейная сущность фильма. Таким образом, сохраняется иллюзия профессионального анализа и утрачиваются его суть, смысл, душа.

Профессиональная критика, стоящая на высоком уровне, должна не только помогать зрителю правильно воспринять идейно-художественные достоинства фильма, но и помогать творческому и идейному росту создателей фильмов. Такого рода кинокритика не может ограничиться подытоживанием пройденного, но обязана открывать новые перспективы для нашего общего движения вперед.

Снижение уровня кинокритики, может быть, не прямо, но неизбежно отражается на уровне киноискусства, которое кровно заинтересовано в объективном, всестороннем, научном, партийно целенаправленном анализе проблем, перед которыми в ходе своего развития оказываются мастера кино.

Есть две крайности, очень взаимосвязанные и, по-моему, взаимообусловленные. Одна в том, что иные мастера кино хотели бы сохранить добрые славные традиции в нетронутом виде. Другая — в стремлении к новациям ценою забвения традиций. Но в том-то и дело, что традицию нельзя сохранить, не развивая ее. Традицию невозможно законсервировать. А с другой стороны, подлинное новаторство невозможно без творческого освоения прошлого опыта.

И дело критики не просто в том, чтобы указать на крайности, уговорить мастеров кино держаться золотой середины. Важнее показать диалектику взаимодействия в искусстве традиций и новаторства. У нас же очень редки случаи нелицеприятного разговора о художественных и идейных достоинствах произведений. Вместо этого чаще всего происходит обмен любезностями. Складываются своеобразные критические шаблоны, стереотипы. Нельзя задевать опытного кинематографиста: надо уважать авторитеты. Нельзя обижать молодого режиссера: надо поощрять таланты. В одном случае щадят старость, в другом — молодость. А между тем ощутимо проигрывают в обоих случаях и наш кинематограф и наш зритель.

К сожалению, еще встречаются критики, которые судят о фильмах в зависимости от личных отношений с автором. И все решается удивительно просто: фильм моего друга — хороший фильм, а фильм незнакомого мне человека не может рассчитывать на снисхождение.

Оговаривая права и обязанности кинокритики, следует больше внимания обращать на тон критики, на меру ее доказательности.

По-настоящему боевая, требовательная критика не может быть грубой, агрессивной. Боеспособность ее — в принципиальности и объективности, в точности, в верности насущным интересам партии и народа.

В последнее время в кинотеатрах Грузии, как и в других республиках, демонстрируется немалое число иностранных фильмов, среди которых нередки ленты весьма сомнительного художественного качества. И тут наша критика до обидного благодушна и безразлична, тогда как она по самому своему общественному назначению просто обязана разобраться в существе таких «залетных гостей».

Демонстрируемые на наших экранах иностранные фильмы столь редко встречаются серьезными статьями, что приходится говорить о постоянном отставании кинокритики, о ее инертности. Тем более обидно, что это не область «чистой эстетики», а арена острой борьбы идей, вкусов, поле, где зачастую разыгрываются серьезные бои за умы и сердца советских зрителей.

Советская кинематография имеет солидный авторитет на международном экране. Не меньший авторитет должна завоевать и постоянно наращивать и наша кинотеория. Ибо это тоже участок идеологического фронта и уступать его нам, советским кинокритикам, нельзя, обидно. Особенно большая активность должна быть проявлена киноведами национальных республик, чьи работы редко появляются на страницах иностранных изданий.

На нашей совести лежит и тот факт, что, несмотря на то что в написанных и опубликованных иностранными авторами статьях и исследованиях, посвященных грузинскому кино, имеется множество ошибок, неточностей, эти ошибки в значительной своей части все еще не вскрыты и не дезавуированы.

Активная пропаганда достижений нашего многонационального кинематографа за рубежом является одной из обязанностей советской кинокритики. И эту миссию должны взять на себя в первую очередь мастера нашей боевой кинотеории и кинокритики.

Грузинская кинотеория и кинокритика испытывает серьезные трудности также технического, что ли, порядка. Никак не удается наладить регулярное издание киполитературы!

Опубликованные «Искусством» две-три книги, с десяток брошюр, отпечатанных к юбилею нашей кинематографии Грузинской конторой кинопроката, это, как говорится, капля в море.

И уж совершенно кажется ненормальным положение, когда грузинские кинематографисты лишены специального киноорган. Грузинская кинопресса исчерпывается двумя номерами «Сакартвелос кино» и многотиражными фабричными газетами «Киномушаки», «Сахкинмрецвели». Недолго просуществовала киногазета «Сакартвелос кинематографисти», которая, несмотря на свою короткую жизнь, все же сыграла значительную роль в развитии грузинской кинотеории и кинокритики. «Календарь Тбилисского кинодома» (редактор О. Сепиашвили), журнал «Новые фильмы» (редактор Н. Думбадзе) и газета «Новинки экрана» (редактор В. Гиунашвили)— вот и все, что издается по вопросам кино в Грузии, и, увы, это не очень мощное подспорье в серьезном деле развития кинотеории и кинопрактики в республике.

Тбилиси

О нерешенных задачах

Р. Соболев

Программа жизни, программа деятельности всех советских людей, сформулированная XXIV съездом КПСС, конкретизируется ясно и четко, как деловое задание, перед каждой социальной группой нашего общества. С исчерпывающей определенностью партийный съезд наметил на пятилетие и задачи искусства, подчеркнув, что в современных условиях, в условиях острой идеологической борьбы и решающего возрастания значения роли социалистических государств в мире возрастает и воспитательная роль искусства.

Что касается искусства кино, то какими же схоластичными и, пожалуй, наивными выглядят сегодня размышления и споры о том, выживет ли кино в «электронном веке», возникшие было в 50-х годах, когда телевидение властно заявило о себе как средстве массовых коммуникаций, а кинематограф в ряде развитых капиталистических стран вступил в полосу глубокого и затяжного кризиса. Сегодня кино, причем по-своему и кино капиталистического мира, очевидно, является тем искусством, которое наиболее полно, наглядно выражает общественные процессы, чаяния и тревоги людей. А если это так, если кино стало наиболее «представительным искусством», то бесспорно и усиление его воздействия на массы.

Было бы банальностью повторять здесь, что всем своим поступательным ходом история поставила наш кинематограф в особое положение, выдвинула перед ним задачи ответственные и разносторонние: оно не только обязано глубоко и правдиво отразить наше время, исследовать личность строителя социализма, не только активно участвовать в этом строительстве, но и занять место передового борца на линии, разделяющей два мира, две ни при каких обстоятельствах не конвергирующиеся идеологии. Всегда ли эти задания выполняются достойно — это предмет предстоящего разговора, это общая забота всех советских людей, ибо никому не безразлично, каков в данный момент идейно-художественный уровень советского кинематографа и какова его сила воздействия на умы и чувства зрителей.

Но есть среди миллионов людей бесконечно малая по численности группа творческих работников, для которых такого рода заботы — смысл и оправдание всей их жизни.

Живет шутка, которую иногда повторяют не шутя, о том, что критики — это неосуществившиеся художники. А люди, склонные к парадоксам, говорят, что критик — это тот, кто мешает художнику...

Конечно, есть критики — и критики. Обращаясь к практике наших зарубежных коллег, мы, например, не можем не констатировать деструктивную роль, которую сыграли в 50-х годах критики, группировавшиеся при

журнале «Кайе дю синема». Их длительная и злобная атака на таких мастеров, как Отан-Лара, Карне, Дакен и другие, серьезно подорвала позиции реализма в киноискусстве Франции. Вызывает глубокое, серьезное недоумение и практика известного журнала «Филм калчер»: начав также в середине 50-х годов с критики Голливуда, этот журнал забрел затем так далеко «влево», что оказался сегодня в тупике анархизма, просмотрел появление прогрессивного направления в американском кино, представляемого творчеством Артура Пенна, Сиднея Поллака, Денниса Хоппера и некоторых других.

Бывает, что критики действительно мешают художникам. Но в этом случае (как и во всяком другом) разговор о критике может быть плодотворным лишь тогда, когда будет ориентирован на определение их позиций, смысла и направленности их деятельности. Ибо шутки шутками, а в руках этой маленькой группы людей находится оружие сильное и острое.

Как человек, принадлежащий к этой маленькой группе, я не могу не быть горд тем, что в докладе Л. И. Брежнева, говорившего о поистине грандиозных проблемах, нашлось место и литературно-художественной критике. Вместе с тем я, как и каждый профессиональный критик, не могу не задуматься о глубине упрека, который содержится в следующих его словах: «Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Вероятно, есть много путей к тому, чтобы критика полнее выполняла свое предназначение, столь точно определенное в Отчетном докладе ЦК КПСС. Здесь стереотипные «подсказки» тем более бесполезны, что каждый критик — индивидуальность со свойственными каждому отдельному человеку достоинствами и недостатками, в силу чего раздумья о путях критика А. могут весьма отличаться от раздумий о путях критика Б. Но очевидно и то, что есть общие для всех проблемы, решение которых и может дать искомое подытоживание общественной, гражданской, творческой активности и ответственности критика.

Лично мне одной из таких общих задач представляется усиление в нашей критике удельного веса социологического анализа. Думается, что нет нужды ломиться в открытые ворота и доказывать недостаточность одних только эстетических критериев при подходе к современным произведениям искусства кино, где бы они ни были созданы. Еще более беспомощными оказываются семиотика и другие методы формального анализа, ставшие столь модными на Западе. На то есть серьезные и вполне резонные причины — в наши дни все виды и жанры кино наполнились сложными и зачастую злободневными идеями, мыслями, концепциями, короче — в кино вошла сама жизнь со всем ее непосредственным и все нарастающим динамизмом.

Слово «социология» у нас нередко предваряют словом «вульгарная». Но ведь вульгарно лишь то, что бездарно. Вульгарным может быть и произведение искусства, и рецензия искусствоведа, и книга структуралиста, примеров тому сколько угодно. Вульгарным, разумеется, может быть и социологический анализ. Но в большей мере, чем какой-либо иной, талантливый социологический анализ может потрясти читателей, открыть в произведении или во всем творчестве художника глубинные, важнейшие для него особенности и черты. Статьи В. И. Ленина о творчестве Льва Толстого являются бесспорно классическими образцами такого социологического анализа.

Современный кинематографический процесс слишком многоступенчат, чтобы его можно было познать, пользуясь одними лишь описательными или квазиэстетическими методами анализа. А если критик захочет подойти к оценке того или иного произведения с открыто партийной мерой требований, то, думается, он не может не стать социологом.

Занимаясь последнее время зарубежным кино, я хотел бы в подтверждение этого соображения привести и пример из этой области, вспомнив удивительную метаморфозу Антониони. В сущности, он «сделал имя» на камерных фильмах, показывавших пусть реальный, но, право же, в прямом и переносном смысле отчужденный от нас мир мелкой и средней буржуазии. Можно было по-разному оценивать его упорные и унылые констатации факта разрыва связей в этом мире, но нельзя не признать, что эта растянувшаяся на десятилетие элегия мало что имела общего с Италией, в те же годы потрясаемой классовыми боями, да и всего Запада, переживавшего духовный кризис, но кризис, отнюдь не сводившийся к «потере коммуникаций». Сегодня Антониони предстает перед нами как автор «Забриски Пойнт» — острого антиамериканского фильма. Метаморфоза тем более удивительная, если учесть предельную простоту формы этого фильма: ведь, в сущности, здесь Антониони вернулся к структурной ясности неореализма, из недр которого он когда-то вышел и который он так старательно долгое время зачеркивал.

Наверное, нет никаких оснований думать, что Антониони идет на сознательное прямое сближение с группой итальянских кинематографистов, истинных продолжателей традиций неореализма; творчество Антониони поистине непредсказуемо, но сегодня он — автор фильма «Забриски Пойнт», сегодня он — социальный критик американской действительности, которой решительно отказывает в праве на существование.

Вернемся теперь к предмету наших размышлений: можно ли понять и оценить то, что сделал Антониони в Голливуде, исходя лишь из эстетических критериев, ограничиваясь только сравнением, например, «Красной пустыни» и последней его картины? Думается, такое сравнение может привести иных к мысли, что Антониони «стал хуже», — такие мысли уже высказаны. Но если он «стал хуже», то почему же его «Забриски Пойнт» принят в штыки даже многими слывущими либеральными американскими критиками? Почему одна из газет США без обиняков заявила, что «этого сукина сына надо пристрелить»? Думаю, что все это можно понять, лишь встав на позиции социологической критики, встав открыто на партийные позиции.

Второе, что хотелось бы здесь сказать, относится к нашей литературе, посвященной истории и теории кино. Мне показалась очень своевременной статья Марка Семеновича Донского в «Литературной России», посвященная книгам издательства «Искусство». Действительно, у нас вполне приличный подбор книг, рассказывающих о всех периодах истории кино, о всех, кроме... кино наших дней, то есть кроме того кино, которое нас особенно волнует. Отшумевший VII Московский фестиваль показал, что именно о самом важном и самом интересном в современном мировом искусстве мы почти не имеем хоть сколько-нибудь серьезных работ.

Очевидно, что ситуация эта сложилась случайно, если учесть, как много у нас блестящих критиков, занимающихся именно зарубежным кино.

В заключение хотелось бы еще раз повторить, что обращение Центрального Комитета нашей партии к критикам рождает прежде всего желание работать так, чтобы впредь нам не пришлось слышать даже и мягкого упрека. Это, конечно, не просто, но ведь мы все коммунисты — с партийным билетом в кармане или без оного, и слово партия для нас — программа всей нашей жизни и работы.

Об одном критическом бумеранге

Ан. Вартанов

Мне хотелось бы обратить внимание на то, как часто недооценивается (или оценивается слишком общо, слишком приблизительно) в нашей критике такая важная эстетическая категория, как национальная самобытность

кино. На XXIV съезде партии в ряде выступлений звучали вопросы развития единой многонациональной общности советского народа. Вопросы были поставлены в социальной плоскости. Увы, надо признать, что уровень исследования аналогичных проблем в области киноискусства остается еще низким, не отвечающим насущным требованиям современной общественной и художественной практики.

Мы не забываем и не устаем повторять, что сегодняшнее кино развивается в рамках многонациональной художественной культуры социализма, что современное советское кино нельзя судить лишь по фильмам, созданным на московских и ленинградской студиях, что две трети картин сегодня снимается в союзных республиках,— и вместе с тем мы оказываемся довольно часто неподготовленными, когда сталкиваемся с тем или иным художественным явлением своеобразной национальной культуры.

В самом деле, существует известная традиция смотреть на кино как на детище промышленного века, которое якобы менее других видов искусства укоренено в истории той или иной нации, менее других склонно обнаруживать эстетические свойства и приметы культуры именно своего народа, которое более чем какой-либо другой вид искусства предрасположено к художественному языку, не отмеченному национальным своеобразием. Анализируя фильмы по их внешним, техническим признакам, нетрудно устанавливать особенности, присущие тому или иному десятилетию. Так, к слову сказать, возникло в нашей критике понятие «современного фильма», при котором «современность» понималась исключительно внешне, исключительно по тому, какие технические средства (широкий формат, цвет, стереозвук и т. д.) и приемы съемок (неторопливое повествование-расследование, внестудийные съемки, просветленная тональность изображения и т. п.) были применены в ходе производственно-творческого процесса. А произведения киноискусства, сделанные не в рамках современного технического стандарта, но в духе национальных художественных традиций, часто оказывались в глазах таких критиков «несовременными». И, напротив, незначительные по своему содержанию, лишенные серьезных культурных корней в национальной почве и лишь паразитирующие на современной киномоде фильмы-поделки нередко принимались критикой как произведения, относящиеся к явлениям «современного стиля». Следует заметить, что еще и сегодня некоторые наши кинокритики недостаточно четко выявили свои позиции по этому сложному, но очень важному вопросу.

Если бы заблуждалась только критика, то можно было бы, в конце концов, с этим смириться. Или если бы эта тенденция затрагивала только малоталантливых мастеров, надеющихся с помощью одних технических приемов и средств достигнуть художественных «высот».

Но ведь приходится наблюдать очень обидные вещи — даже художники, глубоко связанные в своем искусстве с определенными национальными художественными традициями, нередко наступают на горло собственной песне, следуя ради моды, ради желания показаться «современными» тому обезличенному стандарту, который укрепился в профессиональной кинематографической среде как образец «современного фильма». Так случилось, на мой взгляд, с произведением одаренного Э. Ишмухамедова «Влюбленные». Снимая картину, режиссер не удержался от соблазна следовать критериям «современного стиля» в кино. Он вставил в свою картину «модерные» эпизоды, вроде купанья главного героя в речке, наполненной арбузами, «внесюжетных» проходов героя и героини по улочкам старинного среднеазиатского города, эффектно и нарядно снятых кадров нефтяных пожаров в пустыне и т. д. А тема открытия молодым человеком большого, нового для него мира, имеющая глубокие корни в национальной узбекской культуре, осталась раскрытой, на мой взгляд, поверхностно и трафаретно.

Критика, писавшая о фильме Э. Ишмухамедова подробно и доброжелательно, в то же время чутко среагировала на все «вненациональные» мотивы в картине. Получилось нечто

вроде эстетического бумеранга: критика не приняла в картине как раз то, что в ней появилось не без воздействия на автора определенных критических влияний и рекомендаций.

Мы нередко весьма справедливо говорим о том, что не всегда самое простое и самое доступное в искусстве имеет собственную художественную цену. В связи с этим пишем статьи, увещевая зрителей отнестись спокойно, вдумчиво, внимательно к фильму, который на первый взгляд показался непонятным, а посему и скучным, хотя на самом деле в нем скрыты такие-то и такие-то ценности. Но вот что удивительно: когда мы, критики, встречаемся с явлением незнакомой нам национальной культурной традиции, мы сами часто оказываемся в положении такого же зрителя, которого еще недавно корили за предубежденность, за настойчивое пользование привычными эстетическими стереотипами.

Хочу напомнить в связи с этим один знаменательный эпизод из истории нашего кино, описанный Сергеем Эйзенштейном. Однажды к нему позвонил представитель ВУФКУ в Москве и попросил приехать посмотреть картину, в которой «никто ничего понять не может». Эйзенштейн подробно описывает первые, весьма непростые впечатления от этого фильма (речь шла о «Звенигоре» Александра Довженко): «Картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского».

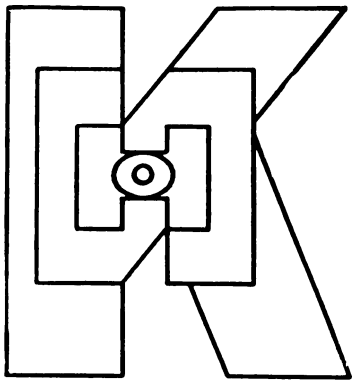
Как видим, анализируя первый значительный фильм Довженко, Эйзенштейн дает себе труд вникнуть в своеобразную манеру мышления украинского художника, тесно связанного с эстетической традицией своего народа.

Пример показателен в том смысле, что иллюстрирует известную мысль о том, как важно исходить в оценке произведения киноискусства не из ставших привычными канонов, а из своеобразия эстетических качеств именно этого фильма. Он, кроме того, свидетельствует еще и о важности понимания несходства, заключенного в каждом по-настоящему талантливом фильме, в особенности в фильме, следующем национальной культурной традиции и на нее опирающемся.

Сегодня надо признать, что, несмотря на все увеличивающееся кинопроизводство в союзных республиках, число фильмов, в которых со всей полнотой ощущалось бы национальное начало, заметно снижается.

И это наглядно свидетельствует о неспособности или, точнее, о неготовности кинокритики судить об этих явлениях не по законам, авторами над собой принятым, а не иначе как с позиций общих, ранее сложившихся стандартов. В этом отношении показательна статья одного из самых серьезных, вдумчивых наших критиков М. Блеймана «Архаисты или новаторы?», где своеобразные и очень разные явления украинского, грузинского, армянского кино — фильмы Т. Абуладзе, С. Параджанова, Ю. Ильенко — объединены одним эстетическим понятием —«школа». «Школа»— это, видимо, нечто вроде эстетического заповедника, своеобразного монастыря, где все молятся по одним и тем же книгам. Но, как я думаю, никакая школа не объединяет названных режиссеров. Они все разные и прежде всего по тем корням, из которых растет их искусство. Откуда же возникла концепция, выдвинутая М. Блейманом? Я думаю, она появилась именно потому, что критик в анализе художественных явлений шел от приемов и был готов все анализируемые им картины свести именно к сумме приемов. И получилось, что художников под его пером различает и объединяет прежде всего стиль, а не самобытность исторического прошлого наций и не общность их исторического будущего, отразившиеся в творчестве названных мастеров.

Говоря о громадной ответственности современной критики за состояние и направление развития киноискусства, нельзя забывать о том, что одним из важнейших элементов эстетического анализа фильма должно стать рассмотрение его национального своеобразия, его национальной природы.



Сквозь видимый миру смех...

О комедиях Эльдара Рязанова

Н. Зоркая

Режиссер Эльдар Рязанов работает в кино двадцать лет. Начиная с «Карнавальной ночи», сделавшей его имя известным, все картины, им снятые,— комедии.

Здесь нет, разумеется, ничего необычного. «Специализация» на комедийном жанре, столь же трудном для художника, сколь должен он казаться легким наблюдателю со стороны, традиционна в кинематографе — от маленьких «комических» Мак Сеннетта до великих картин Чаплина. И в нашем советском кино всегда были и существуют сейчас люди, кровно приверженные к комедии — и постановщики, и сценаристы, и актеры-комики.

Рязанов здесь совсем не один, хотя его упорство в комедийных поисках, его преданность избранной сфере искусства — особые. Путь режиссера был нелегким, негладким, ему доводилось переживать победы и поражения, успехи и неудачи — приевшиеся эти критические фразы (как и старинные выражения о «цветах и терниях», «розах и шипах»), по сути дела, отражают «судьбы закон», причем — судьбы не только Рязанова, но всякого истинного художника. Неудачи не обескураживали Рязанова, критика, как бы ни была она остра, не отвращала его от комедии, чьим верным рыцарем (как часто о нем говорят) он продолжал оставаться.

Однако в пути Рязанова, если вглядеться чуть внимательнее, можно неожиданно заметить и нечто совсем иное: какое-то, несмотря на всю его режиссерскую последовательность, внутреннее отталкивание от комедии, или по крайней мере отсутствие природной к ней склонности. Особенно сначала, в юности.

С детства Рязанов мечтал стать писателем и увлекался Джеком Лондоном. На режиссерском факультете ВГИКа всегда тяготел к драме и трагедии — настолько, что его учитель Г. М. Козинцев, посмотрев «Карнавальную ночь», был очень изумлен: никакой «комедийной жилки» в студенческую пору в Рязанове не обнаруживалось, так что по окончании института он даже стал работать в хронике, снимал сюжеты, журналы и даже (с В. Катаняном) полнометражный документальный фильм «Остров Сахалин». Его влекла романтика Дальнего Востока, манил сценарий «Неотправленного письма». От «Карнавальной ночи» он отказывался четыре раза, и уже после всеобщего ее признания все еще продолжал подавать заявки на картину о Камчатке. Таким образом, начало пути режиссера говорит, что Рязанов не только не хотел делать комедии, но вроде бы им решительно противился...

А с другой стороны, его комедии тоже были какими-то странными, чудными. Если так можно выразиться — «нечистыми» комедиями, и потому доставляли критике много хлопот. Недаром даже когда его картины хвалили, Рязанову все же обычно вменялись в вину разнообразные нарушения жанра, несоответствия чего-то чему-то, совмещения несовместимого и всякие другие причуды.

Уже после «Карнавальной ночи» озадаченный рецензент гадал: «Комедия это или нет? А если да, то к какой графе ее отнести, к какому одному из десятков возможных видов причислить: то ли это комедия музыкальная, то ли сатирическая, бытовая, лирическая?»* Когда же вышел в свет фильм «Берегись автомобиля» с удивительным героем — эксцентрическим страховым агентом, похитителем машин,— критика просто с ног сбилась в поисках классификации. «Игры жанра одной комедии» — так, например, называлась рецензия в «Вечерней Москве».

Не будем укорять критику в чрезмерной любви к рубрикам и этикеткам. Комедийным поискам Рязанова действительно свойственна была некоторая неровность, в силу которой режиссер в каждой следующей работе словно бы отрицал достигнутое в предыдущей, никак не желая закрепляться на уже найденном. Сегодня ясно видишь рывки и «зигзаги» на его пути. Но тут же замечаешь, что при всем видимом несходстве своем работы режиссера внутренне связаны единством определенных пристрастий. Более того, как раз «нарушения» жанра, как раз жанровая «противоречивость» рязановских комедий и составляют их особую природу!

Началось это прямо в «Карнавальной ночи». Нехитрым ее сюжетом (сценарий Б. Ласкина) служила подготовка новогоднего вечера в Доме культуры и сам вечер: казалось бы, давно проверенный прием, достаточный, чтобы послужить связкой для музыкального ревю на экране. Более трети метража в ней и занимали концертные номера. Однако здесь выкинут был трюк, поистине достойный тех озорных дней, когда создавалась картина. «Ведущим» молодежной, полной песенок и смеха, словно опутанной пестрым серпантином новогодней программы избран был пожилой и обрюзгший, намертво лишенный юмора бюрократ от искусства, и. о. директора Дома культуры тов. Огурцов в блистательном исполнении Игоря Ильинского.

Э. Рязанов

Старый добрый принцип конферанса обернулся «ценными указаниями» Огурцова по каждому номеру, его глубокомысленными замечаниями на репетициях, а во время самого праздника — эксцентриадой нелепых «выходов»: вторжений в концерт этого беднягичиновника, который отчаянно, героически и столь же безуспешно пытался зажать, запретить, пресечь своевольное и торжествующее веселье.

Вот эта комедийная вольтова дуга, загоревшаяся между Огурцовым и Новым годом, эта победа над унылой тяжкой посредственностью сделала «Карнавальную ночь» одной из лучших картин своего десятилетия, живой и любимой по сей день. Недаром заново отпечатанная на современной пленке лучшего качества, нежели первый тираж, она все еще не

* Г. Кремлев. Против Огурцовых.— «Искусство кино», 1957, № 2, стр. 98.

«Карнавальная ночь»

сходит с экрана. Она стала мягче по цвету, тогда резковатому и неумелому. И хотя сегодня виднее и сохранившаяся в некоторых номерах «внедраматургичная» «концертность», и просчеты вкуса — стихия комедии захватывает теперешнего зрителя, может быть, еще сильнее прежнего. А то обстоятельство, что Огурцов в отдельных домах культуры из и. о. уже дослужился до поста директора без и. о., лишь подтверждает, что первая комедия Эльдара Рязанова была очень хорошим фильмом, живет и будет жить.

Но дальше — никакого продолжения «Карнавальной ночи» не последовало. Напротив, возникли «симбиоз» лирической комедии и комедии-обозрения в «Девушке без адреса», рывки и броски от музыкальной комедии к быту, от быта — к эксцентрике, от современности — к костюмной «Гусарской балладе». Причем любопытно, что последнюю — этот единственный свой исторический фильм, популярную театральную комедию в стихах об отважной девушке-гусаре — Рязанов, опять-таки никак не заботясь о «чистоте жанра», стремился снимать как картину реалистическую, как «героику 1812 года». А вслед за тем еще один режиссерский «зигзаг», который однако никак нельзя было назвать «зигзагом удачи», поскольку картину, о которой сейчас пойдет речь, почти единогласно и почти справедливо признали неудачей постановщика.

Это комедия «Дайте жалобную книгу», вышедшая в 1965 году.

Сюжет ее был самым распространенным, если не банальным. Рассказывалось, как после газетного фельетона, изобличившего плохое обслуживание и пошлую обстановку в ресторане «Одуванчик», молодежь перестроила ресторан и превратила его в место культурного отдыха, досуга и общественного питания. Положительными героями были журналист — автор фельетона и девушка — молодой специалист, директор ресторана, вступившая в

бой с бюрократами из сферы торговли, жуликами и пьяницами.

Это был первый черно-белый фильм режиссера. Все снималось в подлинных интерьерах, многое — скрытой камерой. И вот что неожиданно получилось: эпизоды, которые сняты были не как «сатирическая комедия», а как «кусок жизни», стали терять однолинейность, взамен приобретая некий объем. Изображенное можно было рассматривать с разных точек зрения. И не только гнев и негодование, но и непрошеная жалость вселялась в душу при виде старого «Одуванчика» с его убогим, провинциальным уютом «вечеров», со «своими» клиентами, с привычной грубостью затравленной, усталой официантки. То же чувство вызывала, казалось бы, гротескная, пожилая певица, лирически сообщавшая с хилой ресторанной эстрады, что «ей семнадцать лет, и мир цветет весенним садом». И даже комедийная тройка Никулин — Вицин — Моргунов за ужином с поллитровочками, батареей пива, горой шашлыков и стойким страхом перед ОБХСС в глазах играла здесь как-то неожиданно и непривычно, просто и достоверно.

Правда, это были лишь куски действия, которые соседствовали и с традиционным изображением чинуш и хапуг и с нейтральными песнями в исполнении молодежного эстрадного оркестра.

Но слово все-таки было сказано. Рязанов недаром считает комедию «Дайте жалобную книгу» переломной для себя. «Сценарий... так и просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких нарядных костюмах, снятых исключительно в солнечную погоду, — говорил он впоследствии.— Я уже делал подобного рода фильмы, и повторять себя мне было неинтересно. Кроме того, я это чувствовал — подобная форма изложения устарела и была скомпрометирована».

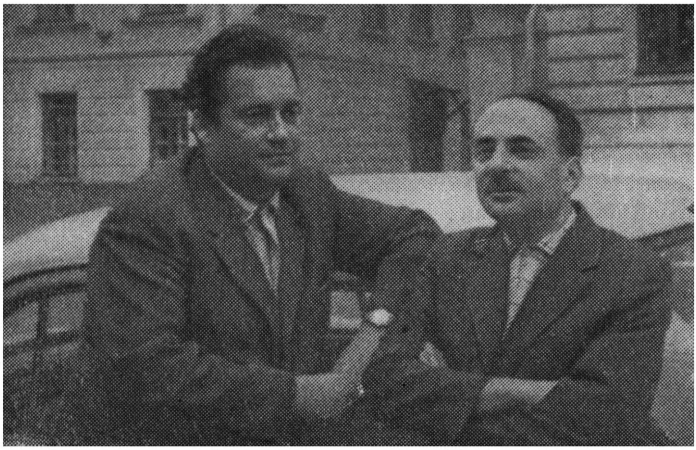
Возможно, и несправедлив был самосуд режиссера над прошлыми своими работами, но его легко отнести за счет радостного прощания с чем-то уходящим.

Тогда-то и было принято давно назревавшее решение самому писать сценарии для своих картин. Не потому, что Рязанов считал плохими сценарии опытных мастеров комедии, с которыми работал до тех пор. Просто ему уже необходима была другая, своя драматургия, находящаяся в полном соответствии с тем, чего он искал.

Тут Рязанов встретился с Эмилем Брагинским — сценаристом, театральным драматургом. Они подружились. Написали вместе сценарий. Сюжетом его стал бродячий рассказ о якобы существующем странном автомобильном воре, который угонял машины, а деньги переводил детским домам. Сценарий был, как говорится, положен на полку. Тогда Брагинскому и Рязанову пришла идея переделать его в повесть. Повесть «Берегись автомобиля» была издана тиражом в 50 тысяч экземпляров издательством «Советская Россия» и потом неоднократно переиздавалась.

За последующие семь лет литературное содружество Рязанова и Брагинского принесло повести «Зигзаг удачи», «Убийство в библиотеке» и «Старики-разбойники», театральные пьесы «С легким паром!» и «Сослуживцы». За тот же срок Рязанов сделал фильмы «Берегись автомобиля» и «Зигзаг удачи», сейчас работает над «Стариками-разбойниками». Так Рязанов стал литератором-комедиографом. Юношеская его мечта о писательстве сбылась через двадцать лет, хотя и по-иному, чем когда-то Рязанову виделось. И произошла вещь необычная: человек под сорок, признанный специалист в одной области, оказался специалистом и в другой. Новой профессией он овладел с такой легкостью, будто вовсе ею не овладевал, а лишь обнаружил, что ею владеет.

Не будем разгадывать, что в литературном дуэте Брагинский — Рязанов принадлежит одному, а что — другому. Это всегда трудно, почти неопределимо, пока люди (не дай-то бог!) не разойдутся и не начнут работать порознь. Недаром Ильф и Петров предпочитали отшучиваться, когда их донимали вопросами о том, как же все-таки они пишут вдвоем. Нам важнее установить факт, что произведения Брагинского — Рязанова оказались прозой «авторской». Прозой, где отчетливы и индивидуальная интонация и



Режиссер Э. Рязанов
и сценарист Э. Брагинский

приметы писательского почерка, и авторский взгляд на разнообразные явления жизни, выраженный хотя и ненавязчиво, но определенно. Здесь есть и излюбленные герои, и свой материал, и характерные ситуации, и целый круг собственных литературных приемов — словом, особый комедийный мир.

Чтобы не повторять каждый раз две фамилии (да не обидятся Брагинский и Рязанов), для удобства мы в дальнейшем будем именовать их обоих: «автор» или «рассказчик», благо они сами дают для того повод.

●

«Глава первая — детективная.

Читатель любит детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится. Вообще лестно чувствовать себя умнее авторов...

Итак, стояла темная ночь. Накрапывал дождь. Тускло светили редкие фонари — зачем освещать город, когда все равно темно?

По обе стороны улицы молча высились дома-близнецы с черными провалами окон. Оставалось загадкой, как счастливые новоселы находят свой дом, тем более ночью. Но одинокий прохожий с портфелем в руках шагал уверенно. Было совершенно очевидно, что он знал, куда и на что он идет! Около ворот одного дома прохожий остановился и огляделся по сторонам. Глаза его, как водится, горели лихорадочным блеском» — так начинается повесть «Берегись автомобиля».

«Орешников не сводил взгляда с новой, лучшей в мире фотокамеры «Зенит-112», которую компрометировал ярлык с недоступной для Владимира Антоновича ценой. Эта камера была ежедневной мечтой молодого фотографа. Он был убежден, что когда эта красавица камера окажется в его талантливых руках, он завоюет даже обложку «Огонька». Орешников устал снимать для паспортов, пропусков и сезонных билетов, он хотел снимать поток жизни для тонких журналов и толстых газет. Он хотел прославиться, и в этом нет ничего плохого.

Орешникова отвлекла от витрины расклейщица афиш, которая только что прилепила плакат:

«Впервые в нашем городе! 29 декабря состоится очередной тираж 3% выигрышного займа. Граждане! Приобретайте облигации!»

Орешников еще не знал, что этот скромно оформленный плакат сыграет в его жизни немалую роль» — это завязка сюжета повести «Зигзаг удачи».

«На старинной тумбочке возле письменного стола Ячменеву бросился в глаза альбом в сафьяновом переплете. Георгий Борисович взял альбом в руки и перелистал. На вклеен-

ных фотографиях были запечатлены академик Зубарев и Чарльз Спенсер Чаплин, академик Зубарев и наследная принцесса Голландии, академик Зубарев и Пабло Пикассо, академик Зубарев и лауреат Нобелевской премии физик Нильс Бор, академик Зубарев и Майя Плисецкая, академик Зубарев и Софи Лорен, академик Зубарев и бык-рекордсмен Кузька» — это из описания улик, обнаруженных на месте совершенного преступления в повести «Убийство в библиотеке».

«Авторское» начало этой прозы явственней всего в самом рассказчике, хотя повествование ведется и не от первого лица, а как бы объективно, со стороны. Рассказчик — комментатор происходящих событий. Он вроде бы и очевидец, и в гуще событий, и чуть остранен от них, сохраняя точку зрения наблюдателя. В фильмах «Берегись автомобиля» и «Зигзаг удачи» его голос порой звучит за кадром, включаясь в кульминационных и ответственных местах действия. В пьесе «С легким паром!» он материализуется в персонаже Ведущего, обращаясь к зрителям с просцениума, а то и вступая в диалог с героями. В «Сослуживцах» его интонация слышится в ремарках, во вступлении «От авторов», заменившем традиционный список действующих лиц («авторы, разумеется, первой представляют директора учреждения: Калугина Людмила Прокофьевна — возраста неопределенного, лет ей на вид не то сорок, не то сорок пять, одета строго и безвкусно, разговаривает сухо и грозно, приходит на работу раньше всех, а уходит позже всех, из чего понятно, что она не замужем... и т. д.»).

Сам тон настраивает повествование на определенный лад: здесь произойдут события необычайные, здесь тугим узлом завяжется сюжет, здесь будет все «как в кино», «как в романе», «как в драме», и вы должны быть к этому готовы, но я поведу вас все же не в вымышленные края, а туда, где живем мы с вами, сегодня, завтра, каждый день.

При всей внешней легкости и непринужденности природа такого рассказа достаточно слож-

«Берегись автомобиля»

на. Удивительные происшествия и полная достоверность обстановки, увлеченность и ирония, вдруг было возникший пафос и тут же юмористическое снижение образуют причудливую смесь. В роковые стечения обстоятельств, в таинственную атмосферу детектива поминутно вклиниваются детали быта, причем не «быта вообще», а нашего наисегодняшнего, советского, каким он сложился, к какому мы привыкли, каким живем — с его энтузиастским штурмом плана в конце квартала, с туго набитыми в часы пик автобусами, мчащими трудящихся к их блочным и вибропанельным домам на далеких окраинах, с дворцами бракосочетаний, толкучкой у бюро обмена жилплощади, культпоходами по воскресеньям, дефицитной воблой и чавычой, которые по праздникам дают в буфетах, с месткомовскими активистами, сбирающими с нас мзду на подарки роженицам и юбилярам, и еще множеством и множеством вещей, всем нам бесконечно знакомых и родных, которые «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный», как сказал еще в прошлом веке поэт Ф. И. Тютчев. Место действия — современный советский город. Действующие лица — горожане преимущественно того статуса, который раньше называли средним слоем.

В чем-чем, а в знании жизни рассказчику было бы трудно отказать. Он один из нас, он с нами сидит на производственных совещаниях, стоит в ГУМе в очереди за кроличьей шапкой, получает прогрессивку, ест пельмени в «стекляшке» и говорит нашим бытовым языком с его всем нам понятными выражениями и даже ходовыми остротами. Тысячами тонких ниточек его сюжеты связаны с нашей повседневностью, в самих себе не замыкаясь и вбирая в себя неисчислимое количество подробностей, будто бы и необязательных, но создающих среду, воздух произведения. Правда, в отличие от большинства из нас автор склонен к обобщениям эмпирических фактов, к осмыслению бытовых закономерностей, так сказать, «в историческом масштабе». Тут ему помогает недюжинная эрудиция (и, конечно, опять-таки активный пародийный элемент), и на страницах повести появляются некие отступления на различные темы, вызванные тем или иным конкретным поводом.

Так, например, увлекательную жизненную историю фотографа Володи Орешникова в «Зигзаге удачи» предваряет экскурс, построенный на смелой гипотезе: что было бы, если бы человечество изобрело фотографию еще в первобытные времена (тогда сохранились бы доказательства того, как труд довел обезьяну до человеческого существования; тогда стало бы известно, кто же все-таки — и это, безусловно, наш соотечественник! — открыл на нашу голову Америку; тогда школьные учебники были бы украшены подлинными снимками Ивана Грозного, а люди многие века могли бы экономить деньги, фотографируясь 18 × 24 и не тратясь на дорогостоящие портреты кисти какого-нибудь Рафаэля или Кипренского). В фильме «Зигзаг удачи» эта комическая история фотографии от древности до наших дней составила прелестное мультипликационное вступление, выполненное Ф. Хитруком.

Такие же эссе, богатые научными умозаключениями, рождаются в связи с генеалогией собраний, ведущейся, конечно, со времен новгородского веча и римского форума, с городским транспортом (в «Берегись автомобиля» дается алфавитный каталог всех его видов от детских колясочек до фуникулеров) и многими другими столь же существенными явлениями жизни. Эти отступления, пародирующие не только барабанный или канцелярский стиль, литературные штампы и псевдонаучную высоколобость, но и так называемый здравый смысл с его уверенно-стереотипными суждениями обо всем и вся, при этом полные и самопародии, — еще один прием остранения материала. Они придают дополнительный комический эффект тем несообразностям, забавным, а может быть, печальным, маленьким парадоксам, смешным, а порой грустным сценкам жизни, которые мы, обычные зрители, приглядевшись, чаще всего и не замечаем и которые остро видит автор, взяв дистанцию юмора.

Он ищет и находит смешное в самой реальности — это так. Но назвать эти повести, сце-

нарии и пьесы «бытовыми» или «нравоописательскими» было бы совсем неверно. В основе каждой из них ситуация, в той же мере правдоподобная, сколь и исключительная. В этом сочетании, может быть, одно из главных свойств комедийного мира Рязанова.

В «Берегись автомобиля» — это парадоксальный казус автомобильного вора, уголовного преступника, он же — честнейший человек, мститель за попранную законность, рыцарь социалистического равенства.

В «Зигзаге удачи» — это комедийный конфликт, который хотелось бы назвать «этическим»: Орешников выиграл 10 000, но счастливая облигация была куплена за 20 рублей, взятых из кассы взаимопомощи. Кому же, спрашивается, принадлежит выигрыш?

В «Стариках-разбойниках — это история похищения картины Рембрандта, совершенного пожилым следователем и его закадычным другом с целью... самому раскрыть эту «кражу века» и тем доказать свою трудоспособность, избежав вывода на пенсию.

В пьесе «С легким паром!» интрига завязывается из-за того, что герой принимает чужую квартиру за свою собственную: малогабаритные жилища-близнецы расположены по одинаковому адресу, на одинаковых лестничных площадках, обставлены румынскими гарнитурами-двойниками — все точь-в-точь, только одна квартира в Москве, другая — в Ленинграде.

Лишь одна повесть построена на иной, чисто фантастической завязке — пародийно-детективное «Убийство в библиотеке», где исторические персонажи, сойдя с живописных полотен, вершат кровавый суд над академиком, патроном научного учреждения, ибо им невмоготу больше слушать глубокомысленную беспринципность его велеречивых лекций на темы литературы и истории.

А остальные ситуации? Гротескны они, условны? Разумеется! Допустимы, возможны? Тоже да! «Легенда, которая приобрела обличье всамделишного случая», — так назвал Рязанов «Берегись автомобиля»; анекдот, превращенный в быль,— пьеса «С легким паром!». Да и другие сюжеты комедий где-то на грани, на стыке невероятного и реального, оборачиваются то тем, то иным, переливаются из одного в другое.

Конечно, есть допуск в том, что московский врач Евгений Лукашин, пусть в новогоднюю ночь и «под легким паром» необычных обстоятельств, улетел в другой город, сел в такси на аэропорте, сказал шоферу свой адрес, открыл квартиру своим собственным ключом, лег спать в свою постель и, проснувшись, увидел совсем незнакомую женщину, ответственного нанимателя квартиры-двойника. Но разве каждый из нас, блуждая по типовым кварталам типовой застройки (тем самым, что показаны и в начале повести «Берегись автомобиля»), не попадал к чужим людям, хотя точно следовал по указанному адресу или плану, начерченному заботливыми нашими друзьями и знакомыми-новоселами?

Конечно, сумасшедшие акции Юрия Деточкина, избравшего «индивидуальный путь борьбы с беззаконием»,— невероятны и беспрецедентны. Но разве не реально его мучительное страдание по поводу темного, тайного собственничества, олицетворенного для безумца в нечестно нажитой, ухоженной «Волге», запрятанной в железный гараж и запертой на замок с капканом?

А «Зигзаг удачи»? Бесспорно, очень смешная история приключилась в фотоателье «Современник», когда весь дружный состав пайщиков кассы взаимопомощи, сочтя выигрыш Володи Орешникова общим, предъявил легкомысленному счастливцу свои права посредством срочно заведенного на него «персонального дела». Но разве нет в этой забавной истории правды нашей глубинно-коллективистической психологии?

Нет, в комедийной стране Рязанова условное и реальное постоянно корреспондируют, как в сообщающихся сосудах. Ситуации-пики, ситуации «чп» только лишь помогают окинуть взглядом и чуть по-иному взглянуть на земной ландшафт.

И все же недаром еще с «Карнавальной ночи» Рязанов полюбил, чтобы действие его картин происходило в праздники или в их преддверье, а особенно на Новый год, когда

все полно ожиданий и кажется, что возможны и необычные происшествия, и счастье, и самые удивительные превращения.

Мотив метаморфозы часто входит в комедии Рязанова. Тихий страховой агент Юрий Деточкин ночью превращается в бесстрашного взломщика гаражей. Володя Орешников, мягко выражаясь, стесненный в средствах, становится обладателем несметного богатства. Следователь Мячиков предстает перед самим собой и перед читателем в качестве вора, уголовника. Сухарь-начальница, «мымра» или «наша старуха», как зовут ее за глаза сослуживцы, Калугина оказывается доброй и нежной, способной к любви, чуть ли не хорошенькой женщиной. Нерешительный, робкий холостяк Женя Лукашин способен на безумство, может стать целеустремленным, настойчивым, уверенным в себе. И ко всем этим метаморфозам характеров приводит перипетия — то есть резкая смена обстоятельств, как бы помогающая открыться тому, что было глубоко спрятано, а тайному, неизвестному и окружающим и самому человеку, стать явным и выйти на свет божий. Такие чудеса и свершаются в новогоднюю ночь. Впрочем, может быть, и даже всего скорее — и новогодняя ночь и сама перипетия — это тоже только прием, лишь псевдоним иного чуда: умения очень внимательно, пристально вглядеться в человека и увидеть в нем то, чего мы не замечали.

Мир рязановских комедий густо населен, как современный город, как разросшийся штат учреждения. И не только с главными героями, но с множеством его персонажей, со всеми этими спешащими, бегущими, озабоченными людьми в силу все той же всемогущей перипетии происходят или могут произойти превращения.

Вот, например, Алевтина Васильевна — приемщица в «Современнике». Бог не дал ей ни красоты, ни обаяния, да и возраст на пределе. И вот, казалось бы, в самую безнадежную минуту, когда последний жених — довольно плешивый и весьма противный вдовец — уходит со сватовства, чтобы не вернуться, в эту плачевную для Али минуту зарождается любовь. И на пороге ателье с розой в руке (присовокупив, как дороги розы зимой!) стоит преображенный жених Калачев, готовый и фотографироваться, и отдавать Алевтине зарплату, и жить всеми волнующими ее и ее коллектив переживаниями.

А красавицу Лидию Сергеевну — звезду «Современника», равнодушную, как все красавицы, избалованную и небрежно доброжелательную, внезапная любовь превращает в женщину страстную, активную, открытую, готовую бороться за себя и свое чувство. И надо же, чтоб бедняжка Лидия Сергеевна полюбила как раз Орешникова, что ему и вовсе ни к чему и обременительно: обременительно и вообще и потому, что он любит Олю из сберкассы.

Да что любовь! К каким комедийным катаклизмам могут привести такие сухие и будничные факты, как назначение нового зам. директора, перестановка сотрудника с места на место или забракованный годовой отчет! Все это и случается в «Сослуживцах», превращает робких и забитых в отчаянных и смелых, а замотанных службой и семьей — в романтических фантазеров, а за лощеной импозантностью раскрывает жесткий, цепкий карьеристский расчет.

Нет-нет, не торопитесь с выводами! Не судите по внешности, не спешите выносить человеку приговор даже на основании каких-то отдельных фактов. Все может обернуться совсем по-иному, обнаружить за обманчивой видимостью истинную сущность, словно бы говорит нам автор. К людям он относится доброжелательно. Он к ним добр.

Доброта в картинах Рязанова не кричит о себе, себя никому не навязывает, она деликатна и скромна. Она означает внимание к людям, умение входить в их положение, означает веру в то, что они лучше, чем порой кажутся, во всяком случае — достойны лучшего. Об этом и рассказывают комедии, где метаморфозы всегда или почти всегда направлены к добру, где или человек поворачивается к нам хорошей стороной, или хоро-

шей своей стороной поворачивается к человеку жизнь.

Рязанов судить не любит. Пожалуй, единственные персонажи, которым он решительно и твердо отказывает во всяком снисхождении,— это приобретатели, накопители материальных благ и карьерных ценностей. Особенно те, кто обладает при этом и культурой, и образованностью, и хотя бы минимумом интеллигентности. Например, преуспевающая молодая чета Семицветовых из «Берегись автомобиля» и их вполне цивилизованные на вид друзья, а на самом деле — спекулянты, хищники, хамье. Или новый начальник статистического учреждения в «Сослуживцах» Юрий Григорьевич Самохвалов, такой простой, все понимающий, прогрессивный, а на самом деле — пустой, холодный, сытый пошляк. Или академик Зубарев из «Убийства в библиотеке» — пенкосниматель, не человек — эмблема, мастер речей; здесь автор решается даже пролить кровь, правда, руками Ивана Грозного и Екатерины Великой!

Однако даже в унылой бюрократке Калугиной, в ее скучных речах и безотрадной канцелярщине он охотно и доверчиво рассмотрит защитные средства против женского одиночества, неудавшуюся личную судьбу, компенсацию душевной пустоты. И пожелает Калугиной измениться и сделает ее милой и счастливой. А уж тем более посочувствует он злой официантке, которая ругалась с клиентами в ресторане «Одуванчик», или дурочке, которая повторяет с трибуны производственного совещания чужие заученные слова, или членам коллектива, отправляющимся в погоню за владельцем выигравшей облигации. Что же делать, денег у них действительно нет, а тут 10 000 — одному?

Входя в положение, сочувствуя, сопереживая, Рязанов, конечно, хочет, чтобы его героям засветил свет, чтобы счастье им улыбнулось. И с радостью приводит их к долгожданной удаче, которая может вдруг подстеречь человека. Уж какой конфуз получился с Женей Лукашиным! Наконец-то отважился жениться, и дома ждет его за накрытым новогодним столом невеста Галя, а он, загуляв со старыми друзьями, оказался в Ленинграде за тридевять земель, да еще третьим лишним, ибо в квартире, куда он попал, тоже накрыт стол и тоже должна решиться судьба двоих. Но не тут-то было! Нелепое недоразумение, скверный, можно сказать, анекдот в действительности есть мудрый ход высших сил. Потому что Женя Лукашин и ленинградская Надя созданы друг для друга, они-то и есть настоящие, а Галя и Надин жених Ипполит были случайные, вынужденные и теперь должны уйти.

Вот какой зигзаг может получиться в вашей жизни.

А может и не получиться. Так гениальный по смелости план кражи полотна Рембрандта, осуществленный следователем Мячиковым с феноменальной легкостью, увы, ни к чему не приводит, так как исчезновения «Портрета молодого человека» из экспозиции просто никто не заметил. И старикам-разбойникам приходится водружать шедевр на место, искать новое преступление, грабить инкассатора и — опять безрезультатно! Друзьям остается, обнявшись, уйти в тень бульвара, где стариковские лавочки и тихий «козел»,— там и кончается действие «Стариков-разбойников». Но ведь были в их жизни свой взлет, свои блаженно-роковые минуты и душевная юность на пороге пенсионной неизбежности!

«Мне приходилось слышать, что в наших картинах есть рождественский элемент, утешительство, — говорит Рязанов. — Я не стал бы с этим спорить и от этого отказываться. Что же — и утешать человека хочется, а лучше сказать — помогать. Я вообще считаю, что искусство должно помогать человеку маленькому и слабому, а сильный сам себе поможет».

●

Среди множества разных лиц есть в комедиях Рязанова персонажи, особенно ему симпатичные и дорогие. Обычно (исключая, может быть, только эксцентрического Чудака — С. Юрского из «Человека ниоткуда» и Деточкина) они ничем не отделены от окружающей их среды, никак, разумеется, не подняты над остальными людьми, которым свойственны

«Зигзаг удачи»

и слабости, и недостатки, и ошибки. И все же они — «положительные герои» Рязанова.

Образ этого любимого героя складывался давно, еще с тех пор, когда на шумные улицы столицы попадала героиня комедии «Девушка без адреса», смешная и наивная девчонка Катя Иванова, во все совавшая свой курносый нос, непримиримая, всегда готовая помочь нуждающемуся в помощи и отчитать неправого. А Чудак благодаря своей детскости, своей исключительной наивности должен был являть собой «своего рода шкалу человеческой порядочности», как говорил о нем Рязанов. (Другое дело, что комедию эту постигла досадная и всем памятная неудача!)

Дальше же прямая тропинка вела к Юрию Деточкину. «Мы хотели... — рассказывает режиссер,— чтоб в его реальность зритель верил и не верил. Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от социальных и человеческих норм»*.

Так и пришел в своем потертом узеньком пиджачишке, при портфеле страхового агента, в кармане медицинская справка, что он не псих, в портфеле — отмычка, с движениями юношескими и резкими, с глазами, то полными тайной тоски и нестерпимого страдания, то загорающимися отчаянным безумным огнем, Деточкин — Иннокентий Смоктуновский.

В этом образе — самом сильном, завершенном, емком из всех, что родились в комедиях Рязанова, — дорогие ему свойства героя сконцентрированы, укрупнены, остранены. Но они же в вариантах более мягких, обытовленных рассредоточены и воплощены и в других лицах.

Герою этому обязательно присущи бескорыстие и детскость. У него свое мерило ценностей, окружающим непонятное и с трудом объяснимое. Да он и не объясняет. Он просто живет по собственным внутренним законам. Поскольку он абсолютно не умеет приноравливаться, он часто остается не у дел, человеком из тех, кого здравый смысл именует неудачниками. Однако «неконтактным», «индивидуалистом», «некоммуникабельным» счесть его было бы никак нельзя. Для этого он слишком скромен, открыт всякой беде людской и слабости, доброжелателен и снисходителен. Те моральные критерии и нравственные нор-

* Э. Рязанов. Между фильмами. — «Искусство кино», 1967, № 5, стр. 63.

мы, которые органичны для него, как воздух, он никому не диктует и не прикладывает подобно патронке. Он предпочитает прощать, видеть в людях хорошее и помогать им. Мягкость сочетается у него с нравственной стойкостью. И при всем этом он — герой комедии, а потому часто попадает в положения нелепые, эксцентрические, смешные и ведет себя в них соответственно. Он — чудак.

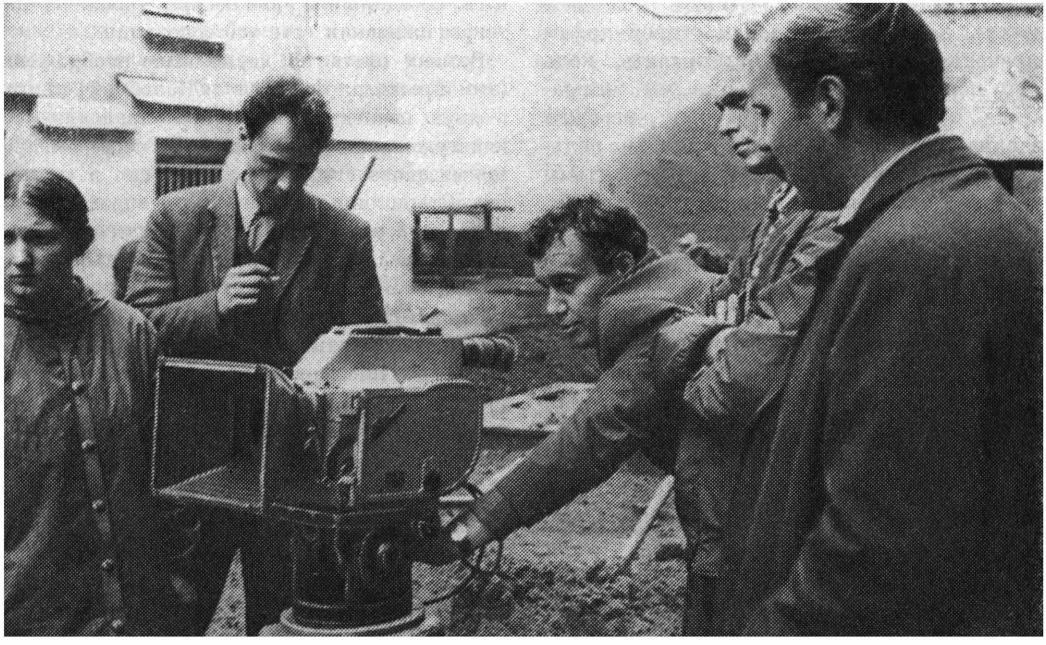
Черты этого героя мы заметим и в докторе Лукашине, и в экономисте Анатолии Ефремовиче Новосельцеве из «Сослуживцев», застенчивом и робком человеке, и в других персонажах комедий Рязанова. Такие люди остаются самими собой при любых обстоятельствах, и единственная метаморфоза, которую позволяет им автор, — это обретение большей уверенности да еще счастья в любви.

В приверженности к этому человеческому типу Рязанов постоянен. Он вообще постоянен в своих пристрастиях и склонностях в искусстве.

С тех пор как юная героиня «Карнавальной ночи», пронесшись мимо новогодних елочек, сказала: «Ну что ж. Попробуем...» (и реплика ее оказалась символичной), в кинематографе многое изменилось. Наверное, эти 15 лет будущие историки «десятой музы» сочтут самым динамичным периодом ее жизни. Стремительность же всегда имеет спутницей быструю, слишком быструю порой, смену увлечений. Наспех ставят пьедесталы для новых властителей дум и кумиров. Старые скидывают. «Поклонился тому, что сжигал», — как говорили раньше.

Рязанов считает себя человеком старомодным. Он говорит об этом без кокетства и снобизма, прибавляя, что в литературе остановился на Хемингуэе, не дойдя до Кафки, в живописи — на импрессионистах, а в кино, когда смотрит, скажем, фильмы Годара, снятые после раннего «На последнем дыхании», думает, что кто-то из них двоих, по-видимому, сумасшедший. Любовью Рязанова по-прежне-

На выборе натуры к фильму «Зигзаг удачи». Слева направо: оператор В. Нахабцев, режиссер Э. Рязанов, художник И. Новодережкин



му остаются картины итальянского неореализма, рассказывающие про людей, которым нужно бороться за существование, про каждодневные людские страдания и надежды. И наивысшей вершиной кинематографа продолжает считать довоенные картины Чаплина, где все, что дорого ему самому в искусстве, находит непревзойденное воплощение.

Столь же привержен Рязанов и к кинематографическим традициям, общим принципам и основам, которые, на его взгляд, не нуждаются в опровержении.

«Отметать все то, что человечество выработало за тысячелетия, — говорит Рязанов, — не имеет никакого смысла. Это не значит, что я отрицаю новаторство или являюсь врагом любых «разрушительных» теорий, вступающих в борьбу с окостеневшим, со штампом, с отжившим. Однако всякая «разрушительная» теория временна. Польза ее заключается в том, что она должна вернуть нас к традиции в новом качестве.

Взять, например, эту пресловутую «дедраматизацию», вокруг которой еще не так давно скрещивались копья. Ведь она имела положительное значение. Скажем, то самое «ружье», которое по канонам старой драмы непременно должно было выстрелить, коль скоро повешено, теперь, когда мы возвращаемся к сюжетной драматургии, пережив «дедраматизацию», совсем не обязательно пальнет в сценарии или пьесе... Я люблю фильмы сюжетные, с яркими характерами. Я уверен, что картина должна быть интересной, занимательной и серьезной, новаторской одновременно. Здесь нет никакого внутреннего противоречия».

Эти высказывания Рязанова приведены здесь не для того, чтобы к ним присоединяться или спорить, хвалить их или порицать. Они таковы, каковы есть. Путь его в искусстве, его раздумья об искусстве, формируясь, обозначили дорогу к себе. Пользуясь терминологией академических биографий, картины «дописательского» периода определили становление художника, а рождение «своей» драматургии — начало зрелости. Оно непосредственно сказалось и на собственно режиссуре и на всех элементах профессионального мастерства Рязанова — автора своих комедий.

Автору этих строк уже довелось в свое время подробно писать о картине «Берегись автомобиля», где режиссура Рязанова обрела новый уровень артистизма, достигла большой цельности, а в ряде сцен — например, в решении комплекса «погоня за Деточкиным» — поистине безупречной чистоты и изящества. Следующий фильм — «Зигзаг удачи» — режиссерски сделан, пожалуй, еще тоньше, легче, свободнее, хотя явно уступает предыдущему в одном: в центральном персонаже. Артистический ансамбль «Зигзага удачи» столь же целен, как и в картине «Берегись автомобиля», но при всей органичности и обаянии талантливейшего Е. Леонова (Орешников) герой отодвинут, заслонен «тройкой из окружения», незабываемыми лицами второго плана: В. Талызиной, И. Скобцевой, Е. Евстигнеевым. Можно надеяться, что «протагонисты» нового фильма Рязанова, отчаянные «старики-разбойники», в ролях которых снимаются великолепные артисты, вновь достигнут остроты и резкости Деточкина — и в драматургии и в сегодняшней режиссуре Рязанова для такого ожидания есть все основания.

Замена цвета на черно-белое изображение (это произошло еще в «Жалобной книге») в двух последних картинах оправдала себя как художественный принцип. Теперь Рязанов может снова снимать в цвете (как и снимает он «Стариков-разбойников») — «цветной» его комедия все равно не будет. И еще одно изменение оказалось для режиссера очень важным: в фильм «Берегись автомобиля» пришел новый композитор Андрей Петров.

Раньше картины Рязанова изобиловали музыкой. Насыщенность музыкальным материалом, песенки, вставные эстрадные номера действительно позволяли считать их «музыкальными», хотя, по существу, они такими не были с самого начала — просто задержалась старая внешняя форма. В фильмах «Берегись автомобиля» и «Зигзаг удачи» песенки смолкли. Музыки количественно стало меньше. Роль ее поначалу кажется подсобной, будто даже возрождая и стилизуя стародавнее таперское

сопровождение немого фильма: две-три музыкальные темы-лейтмотивы, музыка на вступительных надписях, на «проходах», на «погонях», словом, на движении. На самом же деле музыка ушла в глубь концепции картины. Из внешнего фактора, из так называемого «компонента» она превратилась в один из главных голосов того многоголосья, какое звучит с экрана. Так, в комедии «Берегись автомобиля» музыка и несет в себе ту щемящую печаль, которая дает словно бы второй план эксцентрической истории Деточкина. Так, в «Зигзаге удачи» чуть старомодное и грустное звучание тихого вальса окрашивает особым настроением нехитрую новогоднюю историю о счастливом билете. И при этом стремительная, в лучшем смысле слова «легкая», музыка увлекает ленту вперед, чеканит комедийный ритм и чуть-чуть, еще одним незаметным сдвигом остраняет изображение.

Рязанов говорит, что как автор он более «комедиен», чем как режиссер, и теперь старается писать как можно смешнее, а ставить серьезно, чтобы сцена разыгрывалась актерами как «кусочек жизни».

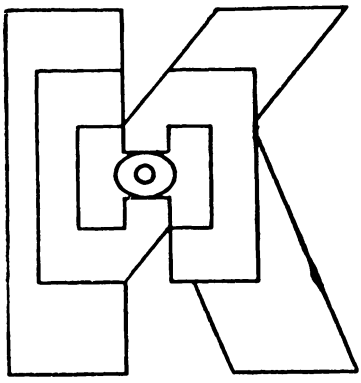
Это, наверное, так. Съемки скрытой камерой, окончательное истребление кинематографического павильона, выход на натуру и натурную декорацию сделали среду рязановских картин подлинной. В белых хлопьях падающего снега, в вечерней толкотне и ночном безлюдье, прочерченный троллейбусными проводами, с черными силуэтами конькобежцев на скверах-катках, в магазинной кутерьме бежит, торопится, спешит его перенаселенный город. И все же это не «поток жизни», не «документальное изображение». Это среда, отобранная и заново организованная из элементов реальности, специфически комедийная среда.

Так, например, характерно, что в последних картинах Рязанова уже не найти тех точно обозначенных географических островков Москвы, которые возникали, скажем, в «Девушке без адреса». Именно в Москве снятые (в «Зигзаге удачи» — у Китайского проезда, в самом центре), картины переносят нас в современный город, в сегодняшний русский город, где индивидуальные приметы, как и в действительности, уже стерты, и всюду одинаковые новостройки, и кинотеатры «Ракета», и кафе, пристроенные к останкам гостиных рядов, лабазов и крепостных стен. Город, в котором мы живем, наш родной город. Здесь и происходят с героями Рязанова невероятные и возможные происшествия, чудесные и правдоподобные метаморфозы — на той грани условного и достоверного, которая и обусловливает особую правду его комедийного мира.

Сам Рязанов говорит, что его «эволюцию» можно было бы определить так: «от цветного — к черно-белому, от карнавала — к реальности, от чистого веселья — к веселому и грустному». Любимый жанр режиссера сейчас — трагикомедия, наиболее полно отражающая жизнь в ее контрастах.

И, наверное, путь Эльдара Рязанова в кинематографе, по сути дела, и был путем к трагикомедии, начавшись, наверное, еще раньше, в мальчишеских мечтаниях о литературе, в студенческих опытах драмы, в жизненных наблюдениях молодого кинодокументалиста. И этот путь — и фильмы, и повести, и художественные взгляды Рязанова — составил с его личностью органическое целое.

А это трудное и редкое достоинство художника — всегда быть самим собой.



Книга про Эйзенштейна

В. Шкловский

Часть вторая

О статье Эйзенштейна, напечатанной в апреле месяце 1934 года

Названа она:

«Э!»

«О чистоте киноязыка».

Это название смонтировано сложно и рассчитано на противоречивость привлекаемых к его пониманию смысловых рядов.

Формально публикация эта связана со статьей Максима Горького «О языке», напечатанной 18 марта 1934 года в газете «Правда».

Горький возразил против засорения литературного языка псевдонародными словечками. Статья Горького была не отрицанием языка Лескова или вообще сложного языка — она была направлена против натурализма в языке, против фотографического цитирования жаргона и непринципиального включения его в литературную речь.

Параллельно Эйзенштейн выдвигает вопрос о чистоте другой смысловой системы — «киноязыка».

Эта крупная заявка осложнена тем, что киноязык определяется главным образом монтажом, то есть тема сужена.

Кроме того, заглавие содержит в себе иронический, но тщательно подготовленный спор о приоритете.

У Гоголя в «Ревизоре» Добчинский и Бобчинский прибегают к городничему с известием о том, что они видели в гостинице того самого ревизора-инкогнито, о котором по городу пошли слухи.

Попутно идет спор о том, кто из двоих сказал «э!», то есть сделал открытие.

Статья начиналась так: «Моя фамилия начинается на «Э». Тем не менее совершенно не важно, кто первый скажет «э» по данному вопросу. По вопросу о чистоте киноязыка»*.

Эйзенштейн указывает, что наша кинематография сделала очень много для кинокультуры: «Мелко нарезанные куски фильмы, скрепленные при помощи грушевой эссенции, так же вошли в киноменю под названием «russischer Schnitt», «Russian cutting», как в программах ресторанов держится термин «Salade russe» для определенно нарезанных и заправленных разновидностей сельхозпродуктов» (т. 2, стр. 81—82).

Эйзенштейн говорит о методе кадрового выделения съемочного элемента, про оптическое искажение объектива, о чередовании кусков темных и светлых, старается свести эти признаки к диалектическому единству.

Тут же возникает вопрос о том, что Эйзенштейн теперь называет «вырубанием куска» действительности посредством объектива.

Беспереходная игра со скачками от одного состояния к другому, с выведением момента

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 1, 2, 3, 5.

* С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 81. (В дальнейшем ссылки на это издание ограничиваются указанием тома и страницы.)

катастрофы за сцену, осуществлялась, как мне кажется, уже в греческой трагедии. Хоры, обсуждающие смысл событий, задерживали действие, как бы оконтуривали отдельные положения акта.

У Эйзенштейна я беру пример бесперехо́дной игры в «Стачке» в сценах борьбы забастовщиков.

Это моментальная смена настолько напряженных барельефов, что они представляются нам движущимися.

Вторым опытом бесперехо́дной игры стал «Броненосец «Потемкин».

Уточняю: бесперехо́дная игра не обозначает, что на экране нет движения. Она обозначает, что состояние, ступени состояния даются порожисто, как бы толчками, скажем неточно — квантами.

Наиболее сильное место в картине «Старое и новое» — это показ работы сепаратора. Сливки можно отделить от молока, поставив молоко на холод. Сливки всплывают наверх, и их снимают.

Их можно отделить в сепараторе — машине, основанной на принципе центрифуги. При быстром вращении сливки отделяются от молока, получаются сливки и снятое молоко, которое имеет техническое название — обрат.

Переход от спокойного, медленного снимания сливок с молока к быстрому сепарированию казался чудом и сперва вызывал недоверие.

Монтаж связывается с бесперехо́дной игрой.

«Первым и самым поразительным примером, конечно, является чисто кинематографический прием «бесперехо́дной игры». Дальше говорилось о «резаной» игре и о замене «одного меняющегося лица гаммой разнонастроенных лиц — типажа, — всегда более заостренно выразительных, чем слишком податливая и лишенная органической сопротивляемости поверхность лица проф-актера» (т. 2, стр. 294).

В «Стачке» игры нет; есть различные состояния различных частей коллектива, слитного, но переживающего одну эмоцию. Игра заменяется анализом стадий переживания коллектива.

Бесперехо́дная игра — игра режиссера, игра монтажом, ножницами — это архитектурное кино, очень характерное для архитектора Эйзенштейна. Это фрески, мимо которых проходит человек; сами фрески существуют вне времени. Время дается проходом, монтажом; проход сталкивает различных людей или разные состояния одного человека, данные как бы без подготовки.

Теория монтажа у Сергея Михайловича Эйзенштейна — это и опровержение и в то же время глубокое раскрытие того, что было когда-то сказано Кулешовым в выражении «эффект монтажа».

Сергей Михайлович в 1929 году в статье «За кадром» говорил: «Кадр вовсе не *элемент* монтажа.

Кадр — *ячейка* монтажа...

Чем же характеризуется монтаж, а следовательно, и его эмбрион — кадр?

Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением.

Передо мной лежит мятый пожелтевший листок бумаги.

На нем таинственная запись:

«Сцепление — П» и «Столкновение — Э» (т. 2, стр. 290).

Это запись решений Пудовкина и Эйзенштейна. Пудовкин настаивал, что монтаж — это сцепление кадров, а Эйзенштейн отвечал, что монтаж — это столкновение. Причем тут кадр берется не как отдельный кадрик, соответствующий двум перфорациям на краях ленты, а как кусок, снятый с определенным решением и часто с одной точки.

Но главное — ни сцепление, ни столкновение, ни опыт античного хора — это еще не раскрытие глубокого смысла искусства в его отношении к действительности.

Мы воспринимаем — с этого я начал — выборочно то, что нужно, что изменяет среду, что вызывает новое приспособление к изменившейся среде. Столкновение и сцепление, то есть включение впечатления предшествующего или сигнал тревоги, переход к новым ощущениям — это две стороны единого пребывания человека в мире обрабатываемом.

Человек исследует мир в работе, в отношении и прежде всего в выборе момента внимания. И столкновение и сцепление — ступени овладевания этим миром. Но напряженность мира в восприятии не должна быть бесконечна, потому что напряженность кратка. Прежде всего сталкиваются моменты выбранные, выделенные. А потом они сталкиваются в наиболее яркой своей сущности.

Монтаж, методика показа анализированного действия изменились и для Эйзенштейна, изменены были и самим Эйзенштейном.

«Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета.

Для тех, кто о композиции не знает, монтаж — это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины.

Наконец, монтаж — это просто элементарные правила киноорфографии для тех, кто по ошибке составляет куски картины, вместо того, чтобы замешивать по готовым рецептам лекарство, солить огурцы, мариновать сливы или мочить яблоки в бруснике» (т. 2, стр. 83).

Кино и литература

Темой этой я занимаюсь давно, приблизительно 46 лет. Для меня эта тема еще не выяснена.

Сергей Михайлович и его ученики чрезвычайно сближали кино и литературу. Эйзенштейн брал поэму Пушкина «Полтава» и анализировал появление Петра в поэме. Получался событийный покадровый монтаж.

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могучим седоком.

Тут указан выход Петра из шатра, дается его крупный план и т. д. (т. 2, стр. 180—183).

Все это очень хорошо. Но такое положение, как «он прекрасен. Он весь, как божия гроза», уже не поддается прямому кадрованию. Прежде всего потому, что оно разбито на две строки. Если мы покажем приближение грозы, то мы ничего не покажем.

Мы не можем показать такое выражение: «Как пахарь, битва отдыхает». Это сравнение прекрасно, но оно основано на целом ряде наших знаний об утомлении пахаря. Мы знаем, что в жару пахарь отдыхает. Сражение пылкое, многолюдное соединено с картиной пустого поля, зноя и воспоминания об отдыхе крестьянина. Это в кино непередаваемо.

Возьмем одно выражение из «Медного всадника»: «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное теченье...» Как создается выражение «державное теченье», почему оно нас останавливает, как бы возвышается над другими строками и их объединяет?

Литературный монтаж основан на дальнодействии кусков. В начале поэмы мы видим человека, про которого сказано «он», Петр не назван, он появляется анонимно. «Петра творенье» как бы заменяет человека, про которого было сказано «он».

Первое монтажное появление Невы состоит в описании пустынной реки, по берегам которой «чернели избы здесь и там». Дается пустота и человек. Потом дается описание города, несколько геометричное, отвлеченное, точное по своему рисунку:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова.

Прежний пейзаж, пейзаж пустоты вытеснен дворцами и башнями. Пейзаж занят, в нем есть вертикали, в нем первый раз появляется цвет темно-зеленых садов. Нева показана измененной, державной, она окружена пейзажем города и ограничена, подчеркнута береговыми набережными:

Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.

Средствами кино это не надо делать, это не надо ставить рядом. Между пустой рекой

и державной рекой нельзя дать столкновение.

Но тут подготовляется новая драма. Избы, которые чернели у пустынной реки, имеют наследников. Это бедный дом Параши на самом краю города, около пустынных вод, которые пока все еще пустынны. И этот дом будет снесен.

Параша, женщина, которую любит герой, выражена маленьким домиком. Она нигде не показана. Изба характеризовалась так: «Приют убогого чухонца». В конце первой части упомянут ветхий дом, и там Параша — «его мечта»:

...Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он как черный куст,
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего.
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

Это снять невозможно и не нужно. Тут есть воздух, пространство, тут сталкиваются понятия.

Литература живет дальними действиями, дальними соотнесениями. Внутреннее содержание поэмы основано на пересечении различных семантических рядов, которые непосредственно в поэме не изображены.

В поэмах — и в «Полтаве» и в «Медном всаднике» — сталкиваются значительные структуры исторических воспоминаний, сопоставляясь, пересекаясь, они дают ослепительную точку. Оказывается, что смысл истории трагично противоречив.

Кино живет иными многозначностями.

О «Сверчке на печи» и о том, что эта печь все время двигалась

Сергей Михайлович на обеде, данном в его честь Академией кинонауки и искусства в Голливуде, очень точно сказал о монтаже. Сказано это было в 1930 году. Начал он так:

«Теперь это уже академический термин. Прежде всего, мы должны подходить к этому понятию исторически».

Он объясняет технические причины появления монтажа, напоминает, что максимальная длина ленты была 120 метров. Первая функция монтажа была определена величиной коробки. Следующая функция информационна: «... отрицательный герой убегал с девушкой, а положительный герой его преследовал».

Этот прием кажется мне не только кинематографическим и связан не только с викторианской эпохой романа. Им постоянно пользовались в народной сказке всех времен: герой, попав в засаду врагов, может погибнуть, к нему спешит помощь: «помощные звери, или друзья, или родственники», как спешат к жене Синей бороды братья во французской сказке. Нарастает степень опасности для героя, мы узнаем, где находится помощь. Такой монтаж создавал напряженность во времени.

Здесь Сергей Михайлович кинематографический монтаж ведет от «американских картин».

Дальше говорится об актере: его надо показывать, для этого показ надо разбить, анализировать.

«Вам придется разбить сцену на детали, каждая из которых сама по себе незначительна: рука с ножом, полный ужаса глаз, рука, простертая куда-то. Конечно, каждая деталь в отдельности ничего не значит, но она вызывает у зрителя серии ассоциаций — серии образов, приходящих вам в голову в то время, как вы смотрите» (т. 1, стр. 564).

Сергей Эйзенштейн начал издалека. За обедом говорить трудно, особенно с незнакомыми людьми, когда степени их развития не знаешь.

Конечно, техническая необходимость монтажа первоначально была связана и с длиной куска, потом она вызывалась сменой объективов — со способом показа определенного материала.

Кроме того, она связана с тем, что иногда приходится показывать одновременные действия.

Но художественно осознавался и использовался монтаж иначе.

В 1942 году Сергей Михайлович снова возвращается к вопросу о монтаже и об отношении кино к литературе. Зрелый Эйзенштейн дал статье название «Диккенс, Гриффит и мы».

Начинается статья интригующе:

«Начал чайник...»

Так начал Диккенс своего «Сверчка на печи».

«Начал чайник...»

Казалось бы, что может быть дальше от кинематографа! Поезда, ковбои, погони... И вдруг «Сверчок на печи»?

«Начал чайник...»

Но как ни странно — отсюда начался кинематограф.

Отсюда, от Диккенса, от викторианского романа ведет свое начало самая первая линия расцвета эстетики американского кино, связанная с именем Дэвида Уарка Гриффита».

Что такое чайник для Англии?

Одной нашей прославленной женщине-воину, снайперу во время войны английские женщины прислали чайник и винтовку. Винтовка — это понятно, это оружие войны. А чайник — это знак семьи.

Со словом «чайник» связан длинный семантический ряд. У рассказа есть подзаголовок: «Сказка о семейном счастье».

Рождественский праздник— праздник семейный. Семья старого извозчика показана в тот момент, когда счастье может рухнуть.

Чайник у Диккенса — английский чайник.

Он кипит на огне камина. Смонтирован он со сверчком из английского дома. Посыл монтажа — предметы семейного уюта. Введены голландские часы, на которых изображен косарь.

Косарь заменяет маятник, но в то же время он — угроза. По тогдашним аллегориям этот косарь мог олицетворять смерть с ее косой.

Семейный очаг находится под угрозой; угроза приближается. Чайник и сверчок действительно распелись и через несколько страниц они монтируются уже совершенно кинематографическим способом. Даже Эйзенштейн не смог бы лучше смонтировать.

Чайник и сверчок состязаются в скорости. «Наконец они совсем запутались в суматохе и суете состязания, и понадобилась бы голова более ясная, чем моя или ваша, чтобы разобрать чайник ли это стрекотал, а сверчок гудел, или стрекотал сверчок, а гудел чайник, или они оба вместе стрекотали и гудели».

В языке чайник — это вообще чайник, сверчок — вообще сверчок. Для того чтобы выделить «слово» из общего, надо пересечь один семантический ряд другим.

В кино при монтаже мы имеем фотографии предметов: вот э т о т чайник, вот э т о т сверчок, вот э т о т стол. Именно э т о т чайник и э т о т стол.

В литературе мы пользуемся широтой ореола значения вещей, а потом уточняем значение. В кино мы имеем определенные вещи и потом расширяем значение. Поэтому Диккенс и Гриффит работают различными материалами — они разноматериальны. Поэтому так трудны инсценировки. Люди схватывают событийную связь, некоторые художественные сопоставления, но как травили зайца в «Войне и мире» Ростовы с богатыми и бедными соседями и почему важно, что именно собака Ругай поймала зайца,— не видно.

Литература идет от общего к частному. Кино идет от частного к общему. Это совершенно другой ход мыслей, другой монтаж.

Вот на чем я заканчиваю разговор о монтаже в кино, вернее — прерываю его.

Андрей Белый, он же Борис Бугаев, в конце книги «Ветер с Кавказа» рассказывает о том, как он все не может договорить со мной. Но мы все время продолжаем один и тот же разговор. И он надеялся, что когда он будет подниматься на гору Эверест, то увидит меня спускающимся с горы легким шагом. И тогда мы остановимся на склоне и договорим.

Бугаева уже нет, нет давно. А моя походка уже нелегкая. И ничего не договорено.

Париж и Сорбонна

...Сергей Михайлович часто вспоминал фразу, встречающуюся в биографиях: «и утром он проснулся знаменитым».

Он проснулся знаменитым после «Броненосца «Потемкина». Быть знаменитым — трудное искусство. Это только «начало карьеры», если можно говорить о карьере, как о закреплении нового в искусстве.

Человек приходит к знаменитости; он продолжает идти.

Человек может уйти от своей знаменитости вперед, и за это его будут упрекать.

Слава к Сергею Михайловичу пришла рано. Напоминаю себе об этом для того, чтобы удивиться еще раз. Ему было 28 лет, выглядел он еще моложе: легкие, золотистые и густые волосы, тонкие брови, нежное лицо. Он сразу стал знаменитым и изумительно рано повел за собой других.

Слава росла и очень быстро привела его к противоречию.

Кино, особенно черно-белое (кино без звука), интернационально. Киноленты появлялись и распространялись стремительно. Слава бежала, как круги по воде. Чем дальше уходили круги, тем более они становились изумительными: те круги пришли в Европу и в Америку из страны, которая всех поразила революцией. От нее со страхом ждали чего угодно; меньше всего — нового поразительного искусства.

Сергей Михайлович в 1929 году приехал в Берлин. Была ранняя осень. Липы на Унтер-ден-Линден, еще не срубленные, золотились. Первая война прошла настолько давно, что Германия уже почти пережила свое разочарование, разорение. Границы были сравнительно доступны.

Сергей Михайлович с Григорием Александровым, с Эдуардом Тиссэ ездил в осторожную Швейцарию с докладами; оттуда они были высланы и вернулись в Берлин.

Сергей Михайлович читал в Гамбурге, побывал в Бельгии, Лондоне: ему открылся мир, известный по книгам, а теперь как бы заново перечитываемый.

Пресса Голландии удивилась тому, что одним из вопросов Эйзенштейна был: «где же сабо?» Деревянную обувь в Голландии уже не носили, а Сергей Михайлович в Риге по детской книге «Серебряные коньки» представлял Голландию как страну коньков и деревянных башмаков. Он увидел страну, которая была как будто вся отражена в воде, страну, которая была переполнена кораблями, пришедшими со всего мира, увидел картины, которыми весь мир восхищался. Слава Рембрандта повторилась в славе Ван-Гога.

В одной из поездок на такси Сергей Михайлович имел необыкновенное и словно бы инсценированное сентиментальное приключение: такси с ним чуть не наехало на престарелую королеву Голландии Вильгельмину, которая, не угнетая никого своим королевским деспотизмом, ходила по улицам Гааги.

Оказалось потом, что Голландия и Германия совсем не идиллические страны, или, вернее, идиллии хватает только для отдельных фотографий в пллюстрированных журналах.

Пресса Нидерландов удивлялась гуманизму советских картин — потом перестала удивляться.

Через некоторое время в Голландии восстал броненосец; его матросы увидели «Броненосец «Потемкин».

Есть выражение «высокая плесень». Высокая плесень создает особые сорта вина, если она поражает умело выбранные для нее виноградники. Без дрожжей человечество до сих пор ело бы пресные лепешки.

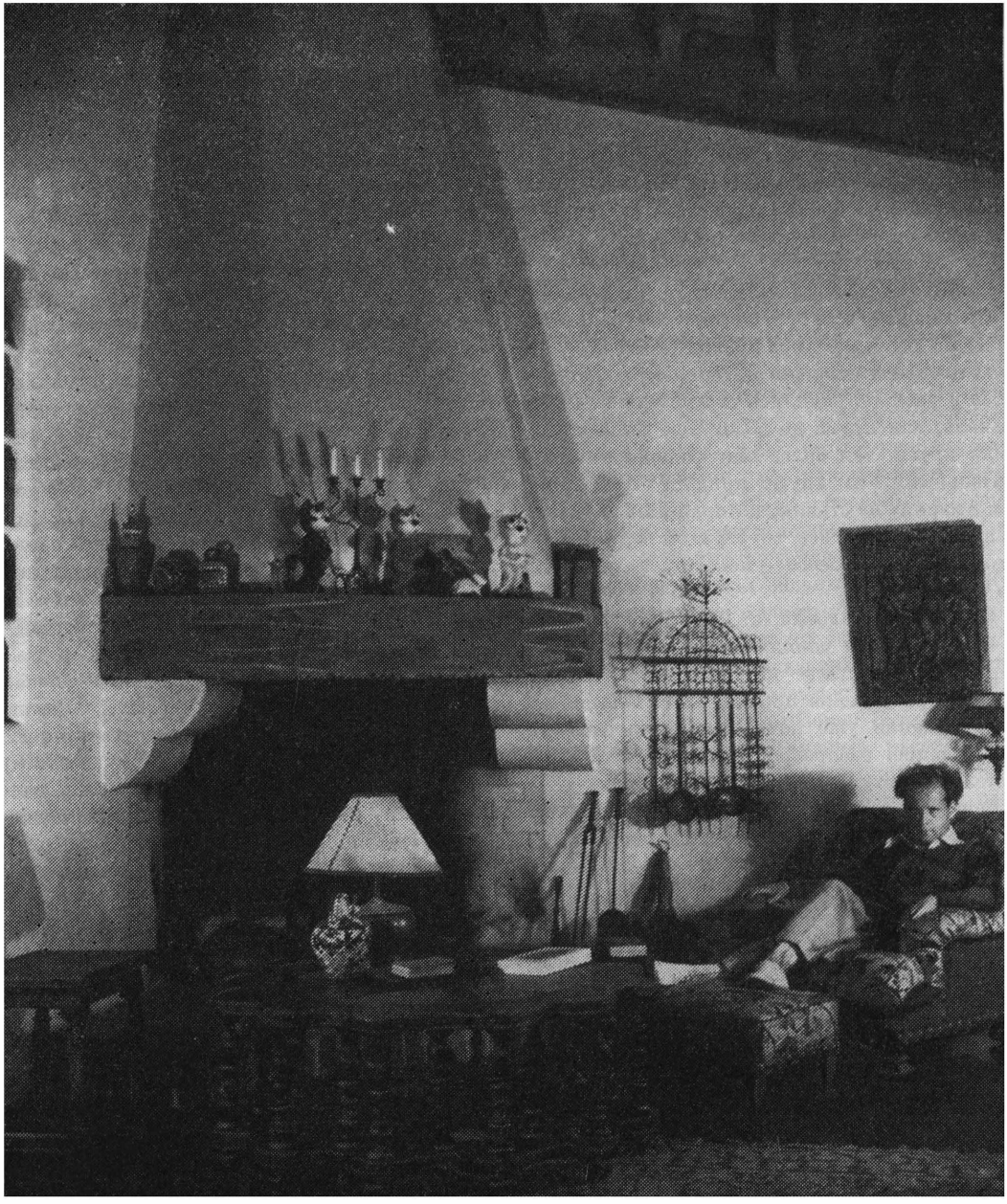
Революция — высокое бродильное начало для всего мира. Она превращает обычное в новое. Сперва к революции относятся как к любопытной новости, как к курьезу, думают, что революция произошла где-то далеко, а здесь все благополучно, здесь проживут и так. Но потом оказывается, и чем дальше — тем явственней, что над всем миром одно небо и климаты мира связаны.

То, что увидал Эйзенштейн, уже предугадал Федор Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях». В «Заметках», написанных в 1862 году, Ф. Достоевский грустно и разочарованно вглядывался в Запад.

Сергей Михайлович поехал в Париж; увидел голубую, еще не загрязненную Сену: над ней по-прежнему стояли с удочками спокойные рыболовы.

За мостом, на набережной, принадлежащей Латинскому кварталу, по-прежнему торговали букинисты.

В Латинском квартале по-прежнему шумела, восхищалась и негодовала молодежь.



С. М. Эйзенштейн в Голливуде. 1930

По-прежнему при университетских беспорядках студенты снимали доски с трамваев — на тех досках было написано, куда и через какие улицы идет трамвай. Досками этими удобно было драться во время студенческих волнений.

Это были еще старые времена, времена без слезоточивых газов, без кровопролитной стрельбы на улицах.

Мир еще не ожесточился до такого накала.

Сергей Михайлович выступил в Сорбонне. Это старый университет, столь знаменитый, столько раз старевший и вновь молодевший.

Париж преодолевает возраст.

В нем здания XVII века стоят рядом с домами века XVIII и века нашего.

Париж умеет не уничтожать дома и нравы, он включает и монтирует в себя новое в истории. Он уже вкомпоновал в себя автомобили, которые шли еще не стадами, но уже вереницами, поднимаясь к Триумфальной арке.

Под Триумфальной аркой трепетал уже жгучий вечный огонь над могилой Неизвестного солдата. Чернели от парижской копоти барельефы, изображавшие великую революцию. По-прежнему играли дети в Люксембургском саду, по-прежнему ночью торговали мясом и рыбой на Центральном рынке и ели там утром очень вкусный и дорогой луковый суп. Сохранилась вывеска трактира под запоминающимся названием «Курящая собака».

Сорбонна шумела. Она считала себя свободной. Еще молодежь не отреклась от промотавших старую демократию отцов; горел первый огонь над могилой Неизвестного солдата. Не знали, что на полях войны легли только еще первые миллионы погибших в невнятных, непонятных до конца сражениях.

Сорбонна именно потому имела право на показ бесцензурных лент, что у нее не было кинозала и просмотры были закрытыми.

Стоял временный, как будто с улицы случайно вошедший, на длинных ногах проекционный аппарат; у аппарата сидел полицейский, крепко держа аппарат за ногу.

Сеанс «Старого и нового» был запрещен. Полиции более полувека не было в Сорбонне; теперь она пришла.

Это был скандал невероятной силы.

Билет на просмотр был прислан самому месье Кьяппу — главе парижской полиции. Господин префект охотно и радостно принял приглашение.

Это было коварство и даже не французское — случайная любезность обернулась запрещением!

Вокруг Сорбонны отряды полиции!

В зал прорываются толпы студентов и просто молодежь.

Зал рассчитан на тысячу человек, а в зале уже три тысячи. Люди сидят на полу в проходах.

Поднимается полицейский в черной широкой накидке, в белых перчатках; он бледнеет, краснеет, но четко сообщает о запрете. Скандал преждевременен и не нужен: в этом случае не надо было идти на обострение.

Тогда Сергей Михайлович объясняет, что просмотра не будет, что он прочтет доклад. Доклад, однако, не был приготовлен, поэтому советский режиссер просил задавать ему вопросы.

Сергей Михайлович, насколько я его знаю, хорошо выступал в любой аудитории и прекрасно репликовал. Французский язык он знал не только литературный, но и уличный, и при своей талантливости и озорстве он быстро овладел парижским говором. Он не столько отвечал, сколько рассказывал о новом революционном искусстве и показывал, что вот здесь, в вольном Париже, вместившем в себя все эпохи, не отрицающем все достижения мира, — в Париже, который считает себя центром мира, обижают художника, затыкают ему рот.

Сергей Михайлович умел очень хорошо отвечать. Когда его спросили: «Вы считаете, что «Генеральная линия» может быть запрещена цензурой?», он ответил: «Пока что она запрещена полицией» — и дальше продолжал: «В «Генеральной линии» показан крестьянский труд, и цензура может в ней вырезать только несколько метров». Ему задали вопрос: «Как вы относитесь к американским картинам, которые идут в России? Почему вы считаете говорящие картины идиотски-

ми?» Он ответил совершенно искренне: «Разрешите вам сказать, что это чисто эмоциальное ощущение».

Вначале разговор шел как будто о сугубо технических вопросах — как режиссер относится к цветным картинам. Тогда Сергей Михайлович думал, что черно-белые картины перестанут существовать. Его спросили: «Каково ваше мнение о картине «Трое в подвале»? Он ответил: «Она интересна по своему сюжету».

Всего в уклончивом ответе об этой картине тринадцать строк. Я тогда не присутствовал в Сорбонне.

Разрешите мне с некоторым опозданием прибавить несколько слов к словам Эйзенштейна.

Это слова личного спора.

Спор идет о множественности путей.

Вертов, «Киноправда», Кулешов и «Третья Мещанская»

Лев Владимирович Кулешов, один из старейших наших кинематографистов, работая над монтажом, сделал наблюдение, которое кинематографисты называли «эффектом Кулешова».

Первоначально «монтаж» имел техническое значение. Это был способ съемки, способ выделения деталей, способ обозрения предмета, расчленения предмета, как бы обход его со всех сторон. Крупные планы, скоро художественно осознанные, имели такое же значение, как детали картины, которые английский художник Хогарт выносил на поля своих гравюр, бытовых, повествовательных.

Хогарт рисовал картину с бытовым содержанием и тут же на полях в пределах ви́дения делал эскизы движения, осуществляемого на картине; сравнивая, например, движение человеческого тела с изгибом головки скрипки.

Он анализировал кривую линию.

Это было комментарием для зрителя.

«Эффект Кулешова» — более широкое наблюдение.

Существуют смысловые ряды. В разных смысловых рядах эмоциональное и познавательное значение тех же самых элементов разное, в зависимости от положения элемента в ряду. Мы не можем понять значение мимики героя или его жест вне его действия: зафиксировано — следовательно, отобрано.

«Эффект Кулешова» — синтаксис кинематографии, это анализ взаимоотношения частей.

Каждый человек является наследником многих.

Сергей Михайлович, и это нисколько не умаляет его, знал систему Станиславского, учился у Мейерхольда, он знал старую живопись и не только европейскую, он изучал систему иероглифов.

Учился он и у Кулешова и у многих других своих современников.

Разбирая одну из «Киноправд» Дзиги Вертова, Сергей Михайлович возражал против метода ее автора. Например, он говорил, что сцена подъема пионерского флага в картине построена на неподвижных кадрах, движение получается от взаимоотношения кадров, от смены кадров.

Этот прием впоследствии при съемке «Генеральной линии» был широко использован самим Эйзенштейном и осмыслен как «беспереходная игра».

Дзига Вертов в таких картинах, как «Три песни о Ленине», принял тот опыт Эйзенштейна, который, может быть, восходит и к живописи, и к старой иконописи, и к фреске.

Очень трудно отделять функцию предмета, его работу, его конкретное значение в данном художественном построении от его генезиса.

Мы в искусстве строим новые системы конвенции, создаем на их основании новые способы познания. Напоминаю: Эйзенштейна спросили: «Существуют ли в России индивидуалистические школы в кино?

Нет.

Каково ваше мнение о картине «Трое в подвале»?

Она интересна по своему сюжету. У нас много картин в этом роде, и они нам очень нужны, потому что в них затрагивается вопрос семейной этики и другие вопросы, волнующие всех. Это нечто вроде дидактической пьесы, в которой обсуждаются самые раз-

личные моральные вопросы. Я не хочу сказать, что все, что я вам говорю о массовом фильме, обязательно и что это единственный жанр, который должен и может существовать у нас» (т. 1, стр. 556).

«Дидактика» и вопросы монтажа перекрещиваются.

Я нашел одну комсомольскую историю: двое приятелей оказались мужьями одной женщины. Ничего хорошего, конечно, из этого у них не получилось. На эту тему картину снимал режиссер Абрам Роом. Играли Фогель, молодой Н. Баталов и Семенова. Эта картина сохранилась, она не выглядит старой, скорей похожа на картины итальянского неореализма.

Можно остановить действие, можно заинтересовать зрителя героем так, чтобы начать рассматривать то, что называется психологией, начать вместе с человеком жить и на себя обращать ситуацию его жизни.

Действие в картине заторможено. В картине одна декорация — очень тесная комната. Выход на натуру один — Москва, снятая с фронтона Большого театра. На первом плане квадрига бронзовых коней, украшающих фронтон.

Вопросы об актере, о действии, о монтаже, о ножницах, которыми разрезают снятую сцену, не решают вопроса кинематографии целиком. Сейчас я могу сказать, что эйзенштейновское понимание кино, великое понимание, не решило всех путей.

Сюжетная картина, картина с актером и показывающая переход из одного состояния в другое, осталась. И сам Сергей Михайлович очень ценил великого актера Чаплина.

Ни один путь не единственный.

Путь «Октября» — великий путь.

То, что говорил Сергей Михайлович об интеллектуальном кино в Сорбонне, намного превосходит не только масштаб заседания в Сорбонне, но, может быть, превосходит Париж того дня; тут я сравниваю работу одного человека с часом жизни города.

Будущее трудно разгадывается.

Только в сатире, осмеивая утопию, мы иногда предвидим будущее. Будущее благодаря своей невероятности предсказывается, появляется вперемежку с пародией. В «Путешествиях Гулливера», написанных Джонатаном Свифтом, рассказывается о летучем острове Лапуте. Лапута — остров с бриллиантовым основанием — носится вокруг Земли. Это первое описание спутника. Там живут чудаки, пародирующие мысли тогдашнего английского королевского общества, то есть академии. Они странно связывают солнце с растениями, из которых хотят получить обратно солнечную энергию, что не так уж безумно. Когда мы жжем уголь в печи в доме, то уголь отдает нам ту энергию, которую собрали растения, превратившиеся в уголь, от солнца. Значит, то была не смешная мысль. То была мысль преждевременная.

В одной из глав рассказывается о людях, которые основали новую школу языкознания. Они решили, что «все мыслимые вещи суть только имена». Поэтому они предложили заменять слова показом вещей, что выглядело довольно интересно. Человек нес с собой вещь и рассказывал, показывая. По Свифту, изобретение это не имело успеха потому, что женщины все-таки пожелали разговаривать. Между тем в самой иероглифической системе китайской письменности есть отзвук показывания, а эту систему Сергей Михайлович хорошо знал — он ведь готовился к роли переводчика с японского языка.

Кино не обязано носить вещи, оно показывает вещи. Кино не должно создавать иероглифы, но оно не может всегда опираться на слова. Еще Аристотель говорил в «Поэтике», что обстоятельства должны быть ясны из действия героев, а слова служат для выражения мыслей.

Звуковое кино превратилось в словесное кино, в кино беспрерывного разговаривания. Все обстоятельства рассказываются и, к сожалению, часто впрямую. Вот почему Сергей Михайлович так неожиданно иронически оценивал звуковое кино. На вопрос: «Как следует относиться к говорящему кино?» — он отвечал: «Я считаю, что стопроцентно говорящая картина — чепуха, и думаю, что все со мной согласны. А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее» (т. 1, стр. 553).

В качестве примера звукового кино он предлагал «Микки-Мауса» — картину Диснея.

Например, картина «Октябрь» — начало возможности мышления предметами, предметами, которые отражают отношения между людьми. Предметы эти имеют определенный аспект, они понятны потому, что они изображают отношения между людьми, но они не должны быть непременно переводимы при восприятии на язык слов. Их метаязык иной. Уже сейчас знаки математики, их система символического изображения при восприятии не переводится на словесный язык и, возможно, не может быть переведена. Словесная система мышления не единственная система. Эскизы Хогарта на полях гравюр— это графический метаязык. Сергей Михайлович подошел к этому позднее, прикоснулся к узлу и не развязал его.

Два раунда Сергея Эйзенштейна. Америка приближается

Мне рассказывал Эйзенштейн.

Из вод океана показались столбы; они стояли в волнах нечастым рядом и медленно под дрожание винтов парохода вырастали все выше и выше — созданные для удивления.

Пароход шел на них. Зрение подтвердило: столбы стоят на гранитном фундаменте острова, стоят, как пастухи над овечьим стадом.

Память подтвердила: остров был выменен у индейцев на одеяла, на десять или двенадцать?

Столбы дрожали в воздухе: город дышал жаром над океаном.

Андрей Буров, архитектор, вспоминал, что возвышающиеся над щелями улиц небоскребы американские строители называют «архитектурой для ангелов». Только ангелы могут их видеть.

Нет, их видят пассажиры пароходов, приближающихся к Новому Свету с грузом усталых надежд; водители самолетов, когда, качая крыльями, завершают широкий круг перед посадкой.

Буров недоумевал, почему всегда, увидав небоскребы, хочется сосчитать этажи.

Считал он их, все выше поднимая голову. Шляпа падала на землю, а земля была черной от дыхания автомобилей.

Этажи еще не сосчитаны.

Высота одного этажа определяется высотой окна, размеры окна определяются размерами человека.

Здания, построенные человеком, настолько количественно его переросли, что они не кажутся человеческим жильем, они усталые цифры, строки в огромных книгах зданий, поставленных дыбом.

Сужу об Америке по копиям: не видел Америку; но, автомобилист устаревшего типа, я хорошо знаю запах автомобилей: они выдышали воздух нашей земли.

В Риме пришлось видеть черную пыль автомобилей, летящую саранчей над асфальтом города.

Город с отвращением судорожно хватал потоки отравы.

Улицы съеживались; дома сторонились, подбирая тротуары; площади кашляли.

Человечеству нет времени подумать, как оно живет.

Автомобили идут с заводов, как рыба во время нереста — этот серебристый поток, пестрый поток не знает ни зимы, ни весны, ни лета, ни осени.

В Италии автомобили бегут по дорогам гладким, как лед, обегая испуганные, взобравшиеся на горы старые города.

Навстречу идут другие машины; звук встреч похож на звук чиркания спички; человек несется, не видя ничего, несется, меняя места, прибывает на новое место и видит, что вперед его уже забежал небоскреб, потом другой небоскреб; спутанным тыном стоит город.

Небоскребы прорастают сквозь тело Парижа, теснят Эйфелеву башню.

От боли извиваются под автомобилями дороги, сплетаясь петлями виадуков, расположенные на разных высотах, ныряющие друг под друга.

Горы просверлены автомобилями.

В Турине видна снежная стена Альп: к ней приперт сломанный кусок желтой радуги.

Радуга перестала здесь быть семицветной: она желта, как моча, она угарна.

Как документы в копировальном прессе, сжаты слоями положенные друг на друга люди.

Сергей Михайлович, хотя он и был человеком, приспособленным для радостного восприятия будущего, записывает в статье «Мы и они» странное свое впечатление от сонной медленности потока автомобилей, сжатых улицей, медленно текущих.

Первый раунд — «Золото Зуттера»

Монтегю в своей книге говорил, что Эйзенштейну была подстроена ловушка. Фирма, с которой он подписал договор, не хотела, чтобы он снимал картину, она хотела его скомпрометировать, она уничтожала посланца коммунизма и за это некоторое время обязывалась платить чужаку жалованье. Они могли еще вынести, хотя и с трудом, «Броненосца «Потемкина», потому что там революция происходила против царя, а Америка начала свою самостоятельную жизнь войной с королем. Это было еще терпимо. Но тот сценарий был о Зуттере.

Джон Зуттер родился в 1803 году, а в 1838 году основал колонию в Калифорнии. Колония процветала. В ней около мельницы в 1848 году было найдено золото. Пришли толпы золотоискателей, перекопали поля, создали города. Цветущие поместья капитана Зуттера были затоплены. Золотая горячка в 1848 году увлекла в Калифорнию сотни тысяч искателей золотого металла. И капитан Зуттер был разорен.

Зуттер начинает борьбу, судебную борьбу. Он ее даже выигрывает. По суду он получает Калифорнию обратно. Но он не может воевать с сотнями тысяч людей. Он становится маньяком. Он не может воевать, потому что весь мир изменился.

Существовала маленькая миссия имени Святого Франциска. На этом месте вырос город. Золотоискатели приехали на кораблях, на баржах. Команды уходили, бросая корабли и становясь золотоискателями. Бухты задыхались от обилия кораблей, которые набились, как сельди в сети. Корабли бросали якоря и навсегда оставались в бухтах. Промежутки между кораблями соединялись мостками, потом засыпались песком. На палубах вырастали хижины в один этаж, потом в два, потом в три. Трюмы становились подвалами. Палубы срастались между собой в улицы и переулки. Земля поглощала бухты.

Сценарий написан превосходно. Сергей Михайлович зорко изучил материал, просмотрел дагерротипы, костюмы и понял странность истории. Зуттер и прав и виноват по законам своей страны. Он основал колонию, построил мельницы, посеял пшеницу, получив документы, узаконившие его право на землю. И, следовательно, на золото, что в ней было обнаружено. Он прав формально, и столь же формально его защищает закон частной собственности. Эта история повторялась в Америке много раз. За историей Зуттера открывалась трагедия простора, на котором человеку нет места.

Второй раунд — «Американская трагедия»

Сценарий о Зуттере был забракован вежливо. Фирме нужно было время. В ту эпоху статей о советском кино в американской прессе было больше, чем об американских лентах, если, конечно, не считать объявлений и статей, похожих на чистую рекламу. Надо было сбить пожар успеха. Монтегю думает, что это было сделано со скрытым расчетом. Это очень вероятно, но этот расчет мог быть и подсознательным.

Так князь Василий в «Войне и мире», не сумев похитить прав наследства у Пьера Безухова, не сумев украсть мозаиковый портфель с завещанием старого графа Безухова, сумел женить молодого человека на своей дочке. Причем он сделал это, сознавая только цену успеха, но не сознавая вероломства.

Вероломство ему было присуще, как птице присущи крылья.

Эйзенштейну предложили сделать второй сценарий. Он предпринял попытку экранизировать два толстых тома Драйзера «Амери-

канская трагедия». Эйзенштейну надо было решить, убил или не убил Клайд молодую работницу из мастерской. Сергей Михайлович так сформулировал эту историю:

«Так или иначе, перед Клайдом дилемма: или навсегда отказаться от карьеры и социального благополучия, или... разделаться с первой девушкой.

Приключения Клайда в столкновениях с американской действительностью к этому моменту так уже успели его психологически «оформить», что он после долгой внутренней борьбы (правда, не с моральными принципами, а с собственной развинченной бесхарактерностью) решается на последнее». Детали преступления обдумываются со «сверхтщательностью неопытного преступника» (т. 2, стр. 71).

У Драйзера он пытается потопить девушку, потом пытается ее спасти. Она отбивается от Клайда и тонет.

Это нерешительное преступление неудачника.

В сценарии Эйзенштейна Клайд едет с девушкой на лодке.

«На лодке конфликт между жалостью и отвращением к ней, между бесхарактерной нерешительностью и жаждой вырваться к блистательным материальным благам достигает апогея.

Полусознательно, полубессознательно, в дикой внутренней панике происходит опрокидывание лодки.

Девушка тонет.

Клайд, бросив ее, спасается по преднамеченным путям и попадается в непредусмотренные петли им же сплетенных нитей спасения.

Дело с лодкой совершается так, как подобные дела и происходят:

не до конца отчеканенно, не окончательно осознанно — недифференцированным клубком» (т. 2, стр. 71).

Эйзенштейн выбрал такую коллизию: фактически, формально Клайд не виноват, но Клайд хочет убить и не может. А женщина боится человека, потому что она понимает его намерения. Лодка перевернулась случайно. Клайд хочет поддержать женщину, но случайно задел ее фотоаппаратом по лицу. Она падает. Лодка переворачивается. Женщина выплывает. Клайд хочет спасти ее, но женщина шарахается от него в испуге и, не умея плавать, тонет.

Клайд должен был убить, он игрушка времени, он осужден на преступление.

Все это кончалось так: камера смертника. В ней стоит электрический стул и у ножки стула— ярко начищенная медная плевательница. Это увидал сам Эйзенштейн в тюрьме «Синг-Синг».

«...все это не более как концовка для частного воплощения той трагедии, что продолжает ежечасно и ежеминутно неумолимо нестись и свирепствовать по Соединенным Штатам, далеко за пределами обложек романа» (т. 2, стр. 76).

Интерес сценария был перенесен на внутренний монолог. Его Сергей Михайлович считал в кино подлинным материалом тонфильма.

Сценарий забраковали, говоря, что смысл романа искажен, хотя Драйзер приветствовал все искажения. Картину впоследствии снял Штернберг.

В авторском подлиннике написано и зачеркнуто: «Однако мистер Шульберг «Би-Пи» совместно с Вашингтоном «Ди Си» (дистрикт Колумбия) не дали «красным собакам» (официальная наша кличка в фашистских кругах) все это воплотить на экране, бросить «чудовищный вызов» американскому обществу и реализовать эту продвижку культуры тонфильма на 180° вперед...» (т. 2, стр. 79).

Но дело не только во внутреннем монологе. Внутренний монолог в романах это вещь обычная, внутренний монолог — остановленное действие, это один из основных способов показа несвободы человека в романах Льва Толстого. Он пришел к этому в ранней юности в «Истории вчерашнего дня» и связал нелогичность человеческой мысли с нелогичностью сна, предварив на сто лет Фрейда и Джойса, а затем отвергнул это решение, не сделав его главным.

Человеческая жизнь, человеческие поступки имеют познаваемую логику. Но это не ло-

Ч. Чаплин, Э. Тиссэ и
С. Эйзенштейн в Голливуде. 1930

гика личной свободы. То, что люди думают про себя, и то, чем они себя считают, не определяет их действий.

Монтаж — это и синтаксис кинематографии и способ сюжетосложения. Для того, чтобы выстроить картину о преступлении Клайда, надо решить, кто виновен, решить всеми средствами. Об этом идет спор, это отличало понимание Эйзенштейна от понимания заказчиков. В споре они поняли, что правы, по-своему правы в своем коварстве.

Все кончилось так, как должно было кончиться. 18 ноября 1930 года департамент труда отказал группе Эйзенштейна в дальнейшем пребывании в США и потребовал ее немедленного выезда.

Мексика

Сергей Михайлович жил в Америке в те годы, когда она меньше знала нас, чем сейчас. Она была тогда изолирована и не хотела нас знать. Чужак был поставлен в трудное положение. А вернуться на родину без картины он не мог.

Синклер организовал «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна». 24 ноября Эйзенштейн подписал с женой писателя Мэри Синклер соглашение о производстве фильма. В качестве директора группы был выбран брат Мэри Хантер Кимбро. Собрались друзья Синклеров, их родственники.

Всего собрали 25 тысяч долларов.

Это очень маленькие деньги для кино.

Но в группе Эйзенштейна — Эдуард Тиссэ, Александров. Это уже богатство.

Во главе группы стоял Сергей Михайлович с грандиозными планами; но не было всей его железной пятерки и не было своей родной страны.

Он хотел показать душу Мексики, показать, как масштабно построены соборы, как в них

овеществляются идеи народа, как по-разному народы анализируют мир.

Эйзенштейн сопоставлял мексиканскую культуру с испанской и с почти исчезнувшими культурами древних.

Гениально осведомленный Эйзенштейн знал мексиканскую архитектуру и знал, как в ней по-своему разнимаются органические формы, становясь элементами зодчества. Он знал Мексику, которая тогда еще не могла выразить себя.

Когда-то Маяковский говорил про улицу, что ей нечем кричать и разговаривать. Народ Мексики тоже жаждал слова, жаждал объединения, самовыражения, самопонимания.

К этому народу поехал изгнанный из Америки Сергей Михайлович. Поехал за победой, а победой должна была стать великая картина, выражающая истинную сущность Мексики — не ее экзотичность, а ее революционность.

Было это в 1930 году.

В 1925 году в Мексику проездом в Соединенные Штаты, куда его тогда не впускали, прибыл Маяковский; он оставил рассказ о Мексике.

Река Лоредо течет по границе Мексики и северо-американских Соединенных Штатов.

Бежала
Мексика
от буферов
горящим,
сияющим бредом.
И вот
под мостом
река или ров,
делящая
два Ларедо.
Там доблести —
скачут —
коня загоня,
в пятак
попадают
из кольта,
и скачет конь,
и брюхо коня
о колкий кактус исколото.

Бежит по границе Мексики и США в фильме «Пилигрим» — Чаплин: одна нога в Мексике, другая в США; а дороги нет. Куда бежать?

Мексика великая, разнообразная, жгучая и холодная страна, достаточно холодная для картофеля, слишком жаркая для ананаса, безводная страна, лежащая между двумя океанами, страна, захваченная испанцами, напитанная индейской кровью, индейским искусством, страна, содрогавшаяся ураганами революций, многоземельная страна безземельных людей.

В эту самую страну приехал Эйзенштейн. Он приехал с контрабандным товаром — сценарием.

Сценарий зашифрованный, такой, какой можно было показать компании по съемке. Это был набросок, либретто.

Сам Эйзенштейн определял этот сценарий так:

«Сюжет этого фильма необычен.

Зерно его составляют четыре новеллы в оправе пролога и эпилога, единые по сути своей и по духу.

Разные по содержанию.

Разные по месту действия.

В них разные пейзажи, люди, обычаи.

Контрастные по ритму и форме, в целом они составляют огромный, многокрасочный фильм-симфонию о Мексике.

Музыкальный фон фильма — шесть мексиканских народных песен, но новеллы сами по себе — тоже песни, легенды, сказки, собранные в разных частях Мексики и сведенные здесь воедино» (т. 6, стр. 107).

Пролог начинался с вечности, с камней, с развалин, с искусства, которое живет тысячи лет, с барельефа, с разбора искусства Мексики, с того, что сам Эйзенштейн однажды определил так: «Кинематография это модель Вселенной, это попытка в определенной структуре выразить свое понимание Вселенной».

Итак, лента начиналась Вселенной. Первая новелла рассказывала о счастливой доколониальной Мексике. Потом шла вторая новелла — о предреволюционной Мексике. Жених с невестой приходят в гасиенду, огражденную крепостными стенами и похожую на замок. Еще не забыто феодальное право первой ночи.

Но это право уже отвергнуто. Случилось, однако, так, что женщину изнасиловали. Жених мстит. Начинается восстание.

Перейду от либретто к тому, что снято в картине, что я видал.

Схвачен бунтовщик, закопан в землю так,

что только голова его осталась над землей. Рядом с ним в землю закопаны друзья по восстанию. Плантаторы разгоняют коней, чтобы те растоптали головы бунтовщиков. Кони не идут на людей. Но коней покоряют. Копыта пляшут по разбитым головам. Вот то, что я видел. Это очень страшно: показано ожесточение борьбы.

Третья новелла рассказывала об обычных днях, о днях праздника, о любви, о бое быков.

Четвертая новелла — она не была снята — называется «Солдадера». Вместе с солдатами революционных отрядов шли женщины. Это солдатские жены, передовой отряд армии: некоторые из них беременны. Они шли впереди, захватывали селения, готовили еду для мужей. Дети их играли патронами. Солдадеры стирают белье солдат.

Происходит сражение.

Женщина, потеряв мужа, идет на поле боя, складывает из камней надгробие над его телом, сплетает крест из тростника; берет его винтовку, ребенка и идет за медленно шагающими солдатами. К ней подходит другой солдат и берет у нее ребенка.

Были еще новеллы, но больше для чтения, чем для съемки.

Конец благополучный.

Реформы, счастливая Мексика с садами, с парадами.

Карнавал в день мертвых. В мексиканском карнавале сладости оформлены в виде черепов. Люди издеваются над смертью. Они носят маски прошлого. Среди них могут быть маски испанских завоевателей и маски плантаторов. Но маски можно снять. Под маской — Мексика. И рядом — углы храмов и путаница орнаментов, которая разрешается рисунком человеческой головы.

Благополучие конца грозно.

Все либретто занимало 12 страниц. Снял Тиссэ 70 тысяч метров. Конечно, это не осуществление сценария, это размышление над сущностью Мексики.

Лента жила трагедией и архитектурой.

Эйзенштейн писал:

«Здесь образцы еще не так грандиозны и систематически доработаны системой канонов, как в культуре готического храма. Но именно потому, пожалуй, еще нагляднее и уловимее. Пугающими видениями бреда восседают Химеры на этих соборах.

Пугающи тысячи фигур, словно лес облепившие азиатских сверстников их по годам постройки — индусские «гопурамы».

Но ничто они (в основном составные образы из отдельных явлений природы; голова орла над грудями женщины, человеческое тело, увенчанное слоновой головой) по ужасу своему рядом с орнаментальными чудищами древней Мексики.

И здесь — чудовищность и пугающая неожиданность не столько в сочетании разных пугающих деталей, реально принадлежащих разным животным (путь, которым Леонардо да Винчи составлял реальные чучела нереальных существ, а Барнум выставлял в балаганах начала своей карьеры), сколько в... орнаментальном разложении видимых объектов природы.

Буквально кружится голова, когда глядишь на обработку угла «дворца монахинь» в Ушмале в виде разложенного человеческого профиля или на распадающиеся в невероятную несводимость змеиные головы на галереях позади пирамиды в Тетихуакане.

Как просто и наглядно «обратно» складываются «в медведя» распластанные детали: морда, глаза, лапы, спина его на голубоватых коврах племен сев[еро]-американских индейцев» (т. 3, стр. 175).

Картина снималась. Сергей Михайлович писал в Москву старому попутчику режиссеру-монтажеру Эсфири Шуб:

«...мысля кинематографически, представляю вам ближайшую соседку — пирамиду Телоцотлан в монтажных кусках от общего плана к крупному в четыре приема — это предел изыска монтажной мысли в Америке. Пути господни — неисповедимы... и вот я оказываюсь в Мексике. Я думаю, что мой отъезд из Голливуда лучшее, что я там мог сделать! При создавшейся политической обстановке уже совсем немыслимо было бы сделать что-либо с этими людьми. Сейчас делаю мексиканскую «культурфильму» — путешествие.

На съемках в Мексике. 1931

Как видите, образцы здесь стоящие внимания»*.

Лента не должна была быть сюжетной. В письмах Сергей Михайлович вспоминает Флаерти, режиссера, который поставил «Нанук» — знаменитую ленту об эскимосах.

Потом Флаерти ходил по Нью-Йорку и рассказывал знакомым и незнакомым сюжеты новых лент о народах, о странах и всегда кончал разговор словами:

— Дарю это вам.

Это все, что он мог сделать. Никто ему не дарил ни метра пленки. Искусство не имело ни своего дома, ни своей улицы.

Сергей Михайлович узнавал, как трудно просить деньги; он с заинтересованной завистью писал 4 июля 1931 года Эсфири Шуб — она тогда в Москве искала тему для новой картины:

«Что вы сейчас делаете? В какую сторону думаете — перед Вашей линией тоже перспектива колоссального пересмотра, хотя и на тех же рельсах... В вакхической тризне над распоротым брюхом художественного кино — вы не сделаете тактической ошибки блока с вертовщиной. У Вас с ним нет ничего общего...

Мне иногда хочется ставить в театре. В хорошем, настоящем. Так сильна реакция на кино. Хотя столь добросовестно, как сейчас здесь, кажется, никогда еще не работал.

Проблемы монтажа не занимают меня более нисколько и страшно сказать — звук еще меньше! Интересно, что получится из картины, снимаемой в такой обстановке...»*

Съемка шла.

* Эсфирь Шуб. Крупным планом. М., «Искусство», 1959, стр. 125.

* Эсфирь Шуб. Крупным планом, стр. 128.

Шла так, как идет, прерываясь кровью, партизанская война. Первоначально группа Эйзенштейна работала по согласованию с Союзкино и с русско-американским акционерным обществом Амкино. Но они на досъемку денег не дали — им не разрешили.

Прокатные фирмы под залог недоснятой картины, конечно, авансов не давали.

Семейный трест Синклеров развалился. Началась энергичная работа брата жены писателя.

Он по-деловому хлопотал о спасении вложенных в предприятие денег: надо было выкупать заложенный дом.

Картина была закрыта. Снятый материал продан до последнего метра со всеми дублями и отрезками.

Трест весьма прилично заработал.

Синклер писал в Москву, оправдывая не столько Эйзенштейна, сколько себя.

Про Эйзенштейна начали говорить, что он невозвращенец.

Вот кусок письма Синклера 22 ноября 1931 года в Москву:

«У Эйзенштейна был контракт с «Парамаунтом», по которому они должны были платить ему 3000 долларов в неделю, когда он начнет работать. Для буржуазного мира это было бы очень удачным началом, и все, что от него требовалось,— это в незначительной степени пожертвовать своей честностью художника.

В Голливуде на него яростно нападали местные фашистские элементы. Они называли его красной собакой, подстрекателем к убийствам и т. д. Он не сделал никакой попытки оградить себя от этого, что мог бы сделать очень легко, пойдя на некоторые уступки.

Когда он пришел ко мне, то объяснил свое желание делать картину в Мексике тем, что не хочет возвращаться к Советскому правительству побежденным — то есть ничего не совершив за границей. Мы решили попробовать собрать для него денег, чтобы сделать независимую картину в Мексике. Эйзенштейн отказался подписать контракт, не обсудив предварительно вопрос с Л. И. Моносзоном из Корпорации Амкино. Он сказал мне в присутствии моей жены: «Моносзон мой босс, и с моей стороны было бы невежливым не посоветоваться с ним». Моносзон дал свое согласие на это предприятие.

Эйзенштейн настаивал, чтобы в контракте было оговорено, что права на картину передаются Советскому Союзу бесплатно, и в распоряжении Амкино имеется письменное соглашение по этому поводу.

Многочисленные задержки в работе происходили не по вине Эйзенштейна. Когда он прибыл в Мексику, мексиканское правительство арестовало всю группу. Впоследствии группа постоянно натыкалась на тысячи бюрократических препон по вопросам цензуры и вывоза фильма. Эйзенштейн некоторое время болел, а его ассистент Александров проболел несколько месяцев. Затем наступил сезон дождей, когда снимать было невозможно. Более того, вначале невозможно было предугадать, сколько будет материала и какого исключительно интересного характера, и объем картины с неизбежностью увеличился, после того как художник приступил к работе».

Синклеры были пайщиками. Они увидели, что дело разваливается. Эйзенштейн не мог преодолеть Америки.

«Все эти факты сообщались в Амкино на каждом этапе работы. Совсем недавно Амкино подписало со мною соглашение, по которому оно вкладывает в картину 25 тыс. долларов, из них 5 тыс. должны быть истрачены в Мексике, а остальное пойти на монтаж и озвучание картины, которые должны производиться в Голливуде. Невероятно, чтобы Амкино предприняло такой шаг, если бы оно считало Эйзенштейна недостойным доверия».

Синклер продолжал:

«Посмотрев картину, знакомишься со всей Мексикой, ее внешними сторонами и ее душой, и я берусь предсказать, что народ Советской России наградит эту работу восторженными аплодисментами. Пока что мы просмотрели около 25 миль этого фильма, и маленькая группа друзей, разделивших со мной эту привилегию, единодушна в своем мнении» (т. 6, стр. 536, 537).

Как я уже говорил, пленка была смонтиро-

вана без Эйзенштейна, смонтирована анонимно. Никто из монтажеров не решился поставить на пленке свое имя.

Монтаж самый простой, следующий временной последовательности. Человек живет, мучается, пытается бороться, потом его убивают, потом над ним плачут. Весь воздух Мексики, все то, чем мыслил Эйзенштейн, то, что объясняло сопротивление, то, что давало надежду на победу, не вошло в картину.

Так Сергей Михайлович вернулся в Советский Союз. Принят он был здесь тогдашним руководством кино очень холодно.

С ним не хотели разговаривать, хотя прямо никто ни в чем его не обвинял.

Я видел его на Первом съезде писателей в Москве.

На кафедре стоял еще не очень старый Максим Горький. Он выдвинул перед собой руки, поставил ладонь перед ладонью на расстояние не больше чем на четверть метра и сказал: «Мы, писатели, можем только критиковать друг друга». А потом сказал раздельно, упирая на «о»: «Больше ничего, только критиковать друг друга и работать».

Это был съезд великих ожиданий. За столом президиума сидел Джамбул, пристально смотревший в зал. Он казался не столько старым, сколько человеком, не имеющим лет. Мохнатая лисья шапка лежала перед ним на столе.

Сергей Михайлович вернулся домой достраивать свою маленькую «экспериментальную Вселенную».

Незадолго перед смертью Сергей Михайлович записал:

«...на Первом Всесоюзном съезде писателей... говорил Борис Пастернак.

Он влюбленно говорил о склонности своей к Пушкину.

О все более углубляющемся своем стремлении к творениям XIX века.

К осязательной приближаемости к [их] творцам.

О том, как он скачет все глубже и глубже к живительным истокам расцвета литературы начала XIX века.

И о том, как *навстречу* ему из этих глубин скачут сами творцы.

— Куда вы? — спрашивают его встречные.

— Назад — к началам вашего века. А вы?

— Мы? Мы — вперед. Вперед к вашему времени. Вперед. В двадцатый век.

Пастернак говорил лучше.

Убедительнее и красивее.

Я помню его взволнованное выступление, в котором он сам стыдил свою архаизирующую тенденцию рядом с прогрессивным стремлением всей столь дорогой ему поэзии пушкинской поры.

Точных слов Пастернака я уже не помню.

Помню только основной образ того, как может быть прогрессивен отсчет от Пушкина вперед.

И как может быть регрессивен тот же Пушкин, когда он стоит финишем на пути скача назад...» (т. 3, стр. 518).

Это было путевкой в трудное будущее.

В то же самое время разрезанная, склеенная чужими руками лента «Мексика» уже шла по всему миру. Чужой монтаж дал ей, как в сказках бывает, мертвую воду. Мертвая вода сказок склеивает разрубленное тело богатыря. Живой воды творческого монтажа лента не получила. Это страшный конец сказки.

Всеволод Вишневский в поездках видал «Мексику».

Картина имела успех.

В Париже ее пять раз восстанавливали в прокате.

«Бежин луг»

29 июля старого стиля в 1907 году в Ясную Поляну к Льву Толстому приехали дети, тысяча девочек и мальчиков. Их разбили на группы, дали им флажки и цветы.

Возглавлял делегацию Арий Давидович Ратницкий, он служил потом в Союзе советских писателей, он еще жив.

Толстой очень устал от посещений, но это посещение было самым нужным и веселым.

Вышел он к детям скоро, седым, бледным, взволнованным; гулял с детьми; потом с ними

купался. Плавал он до старости хорошо. Кто-то из детей спросил Толстого: Лев Николаевич, сколько же вам лет?

Он ответил:

— Ужасно много — 79.

Девочки пошли с Софьей Андреевной и попали под дождь. Мальчики под дождь не попали, туча не коснулась речки Воронки.

Дети интересовались палкой Льва Николаевича: она раскладывалась, и получался стул. Они рассматривали шляпу Льва Николаевича — белую полотняную самодельную шляпу. Мальчики спрашивали, можно ли сложить и положить ее в карман, не измяв?

Оказалось, можно.

Потом Лев Николаевич предложил бежать к березкам. Сам он не побежал, а, вероятно, ему хотелось.

Когда дети уехали, писатель сказал жене:

— Русские дети — орлы.

— Как жалко,— ответила Софья Андреевна,— что все они потом станут революционерами и экспроприаторами.

Она была благоразумна и опаслива.

Она была права. Это поколение сделало нашу революцию.

Лев Николаевич на слова жены улыбнулся. Он знал, что «социальная революция, это не то, что может быть — это то, что не может не быть».

Про русских детей писали много. Писали Тургенев, Некрасов, писал Толстой.

Он много с ними работал.

Даже вместе набрасывал рассказы: влюбляясь в детскую манеру выбора деталей, влюбляясь в их простое совестливое ви́дение.

Они не все и не сразу становились счастливыми: орлы приходили к нему потом, рассказывали свою жизнь.

Один из этих ребят долго потом был сторожем на могиле Льва Николаевича, сам принимал детей, вспоминал про старика.

Тургенев в «Бежином луге» рассказал о мальчиках, которые сидят у костра, перебрасываются побасенками, сторожат коней. Кони испуганно дышат во тьме. И мальчик идет во тьму, искать, нет ли там волка? Он не взял с собой даже хворостину и думает, что если волк выскочит, то он закричит и прибегут другие. А может быть, он ничего не думал... ну волк, так волк, зачем бояться волков?

На тему «Бежин луг» сценарий написал старый мой друг, ныне покойный, Александр Георгиевич Ржешевский.

Год его рождения 1903, умер он несколько лет назад.

Работу в кино начал как актер: учился в Ленинградском институте экранного искусства.

Для того чтобы жить, Александр Ржешевский снимался в разных картинах дублером, избавляя от риска актеров. Раз его наняли для того, чтобы он бросился в поток Волховской электростанции. Случился при этом Юрий Тынянов, он отговаривал Александра. Тот настаивал: «если уж приехал, неудобно, непрофессионально не выполнить задания».

Тогда вместо него бросили сосновое бревно.

Оно нырнуло и выплыло расщепленное, как елка.

Юрий Тынянов увез актера с собой.

Ржешевский был человеком странным и смелым. Мне рассказывал укротитель тигров, как Ржешевский на пари в шутку вошел в клетку с тиграми и не посидеть, а так, поработать с ними.

Дальше прошу верить: тигр поднялся, положил ему на плечи лапы. Александр ударил тигра как бы шутя по уху, тигр недовольно снял лапы, потому что тот, кто дерется, очевидно, сильнее.

Тигр узнал в нем дрессировщика.

Вот такой был человек А. Ржешевский; был он человеком очень смелым, эмоциональным; был он рожден для того, чтобы прыгать с парашютом или стать космонавтом, рожден был для подвига, для риска.

Тогда сценарии писались так: сперва либретто, где излагалось, что должно произойти, что будут переживать люди. Потом писался сценарий. Там указывались методы съемки. Вот этим и занялся Ржешевский.

Сценарии писали многие, занятие это рискованное, приблизительно такое же, как прыжки в воду с трамплина.

«Бежин луг». Кадр из первой редакции фильма. Степок — В. Карташов, отец Степка — Б. Захава

В сценарии отдельные кадры, отдельные моменты писались краткими фразами и даже снабжались номерами. Глаголы традиционно ставились в конце, а номерок впереди.

Сергей Михайлович говорил о таком способе создания сценария, что эти номерки у кадров похожи на бирки, которые привязывают к большому пальцу ноги покойников в морге — бирки позволяли не перепутать покойников, давали знать, кому над кем плакать, а к жизни имели отношение отдаленное.

Сергей Михайлович сравнивал кадрованный сценарий, снабженный номерами кадров (это удобно для съемки) с моргом.

Вот почему ему понравилась эмоциональная декламация Ржешевского. Сценарий Вишневского его тоже одно время привлекал.

Первый сценарий Ржешевского осуществил в 1928 году режиссер Желябужский.

Сценарий назывался «В город входить нельзя». В главной роли снимался Л. Леонидов, картина получилась хорошая.

Александр Ржешевский обладал способностью чтеца. Это не значит, что он не обладал способностью сценариста, но он, кроме того, как бы гипнотизировал своим голосом.

Он передавал в чтении не только содержание сценария, но и то впечатление, которое должен получить зритель от просмотра картины.

Следующий его сценарий «Простой случай» был осуществлен в 1932 году Всеволодом Пудовкиным. Всеволод чрезвычайно увлекся сценарием. Он снял к нему свой беспредметный пролог, изображающий весну: это было непонятно хорошо, как запев.

Сценарий был написан красноречиво.

Картина не имела успеха.

Следующая постановка по сценарию Ржешевского была сделана Н. Шенгелая — «Двадцать шесть комиссаров».

Этой картины я не видал.

В 1931 году на фабрике в Киеве Ржешевский сам начал снимать картину «Океан». Видал куски этой картины. Картина странная.

Но помню хорошо, картина талантлива.

В 1936 году по сценарию А. Ржешевского «Бежин луг» Эйзенштейн снял картину.

У нас одно время говорили про Ржешевского очень плохо, как о непрофессиональном человеке. Но мы знаем, что пьеса «Олеко Дундич», написанная Ржешевским вместе с Кацем, шла более десяти лет. Это был безусловно талантливый человек. Не может быть, чтобы столько опытных режиссеров ошиблись, сами выбирая его сценарии.

Но тут пересеклось несколько вещей.

Первое — начало звукового кино.

Ведь что такое звук, как с ним работать, как он изменяет построение сюжета, как он входит в игру актера, который привык к безмолвию, никто не знал.

Это был перелом в кинематографии.

Не забывайте, что немое кино было кино с надписями. Надписи зрители читали сперва про себя, потом все громче, громче, они организовывали как бы хор, принимающий картину, зрители становились соучастниками действия через слово. Значит первая трудность, с которой встретился Ржешевский,— отношение изображения к слову.

Слово он ввел не только как высказывание героя, он писал сценарий в патетической форме, в форме музыкальной. Тогда я и написал статью против него под названием «Берегитесь музыки».

Ржешевский был очень талантливым и рисковым человеком. Он был из тех мореплавателей, кто не достиг цели, но оставил за собой след. Пускай это след из пены.

Такие люди — надежда искусства.

Батюшков называл надежду «памятью о будущем».

Сергей Михайлович вернулся в нашу страну окровавленным.

Сценарий Ржешевского «Бежин луг» был остр, нетрадиционен, талантлив и труден для воплощения. Сценарий покупается на корню, посеянным. Это неведомое зерно для нового посева — неизвестно, что вырастет. Сценарий, его конфликты, его перипетии, столкновения идей — все, в лучшем случае, неизвестно, не разгадано. По одному и тому же сценарию можно снять очень не похожие друг на друга картины; в худшем случае создастся штамп — эрзац.

Сергей Михайлович начал снимать картину с такой коллизией: отец убивает сына.

Плутарх рассказывает, что Пилопид — предводитель фиванцев — увидел сон, в котором за старые грехи, совершенные предками на этом же самом месте, боги требуют, чтобы им в жертву была принесена белокурая девушка. Это происходило во времена великого греческого искусства. Возникло смятение в лагере. Вспоминали, как Агамемнон принес в жертву свою дочь, говорили, что сон вещий, его надо исполнить, хотя Агамемнон и погиб. Пока предводители были поглощены этим спором и сам Пилопид находился в величайшем смущении, молодая кобылица, убежав из табуна, промчалась через весь лагерь и остановилась перед Пилопидом. Все обратили внимание на ее светлую масть, огненно-рыжую гриву, ее резвость, стремительность и ржание. А прорицатель, сообразив, что это значит, вскричал, обращаясь к Пилопиду: вот тебе жертва, чудак. Бери ту, которую посылает бог.

Так человеческая жертва была заменена жертвой, для того времени приемлемой,— зарезали кобылу.

Такие темные сны долго беспокоят человечество и остаются надломами в его памяти.

В «Конармии» Бабель рассказывает в новелле «Письмо» о том, как, мстя за своего убитого отцом брата, сыновья казнят отца. Тарас Бульба убил своего сына за измену родине. Это тоже жертвоприношение.

Ржешевский рассказал историю Павлика Морозова — пионера, который выступил против своего отца и был им убит.

Все это было написано им на фоне русской природы, воспроизведенной Тургеневым.

Я дружил с Сергеем Михайловичем, но думал о многом не так, как он. И не был я согласен со сценарием; я и сейчас считаю, что, хотя мы мыслим всегда структурами, созданными прошлым, величайшее счастье — непосредственное прикосновение к действительности. Таким счастьем для Эйзенштейна стал «Броненосец «Потемкин». Он создал там правду несомненную, понятную для всех.

В «Бежином луге» миф набегал на миф.

Враги скрываются в церкви. Крестьяне громят божий храм. Могучий мужик, толкая вереи царских врат, рушит их с таким ожесточением, с каким Самсон сдвигал с мест колонны храма филистимлян. Картина высоко мифологична. Но в ней было и дыхание жизни, была красота церкви, которую рушили, были боль отца и боль сына.

Картина вызвала много споров, которые я не буду цитировать.

Если бы мы всегда были правы, то и счастливы были бы ежедневно. Пути искусства — пути исканий совести. Сейчас нам кажется не совсем справедливым то, что ангелы спасают Маргариту в «Фаусте». Она должна быть казнена. Должна быть пролита кровь этой белокурой женщины, соблазненной дьяволом и богатым колдуном.

Вопрос вины и казни за вину — это вечный вопрос искусства. Толстой любит Анну Каренину и чем дольше пишет роман, тем больше любит свою героиню. Он сам в письме к одной корреспондентке сообщал, что Каренина удочерена им, она дочь его сердца, дочь его сомнений, она рождена двумя нравственностями, которые столкнулись. Жив Стива Облонский, брат Анны, человек с бесчисленными привычными изменами жене. Жив и принят в обществе Вронский, он сможет в дальнейшем эффектно врубиться в каре и умереть со славой. Анна приходит к рельсам и крестится перед тем, как броситься под поезд: этот жест напоминает ей о детстве, как будто останавливает ее. Но он ее не спасает, как не спас крест Маргариту: отбросив в сторону сумочку, Анна бросается под колеса.

«Мне отмщение и аз воздам» — говорит эпиграф, неточно приведенный, из Библии. В Библии сказано иначе: «отмщение мое», то есть я определяю виновных.

Статья, написанная Сергеем Михайловичем по поводу запрещения его картины, называется «Ошибки «Бежина луга». В ней рассказывается о попытке исправить картину. В этих попытках принимал участие Бабель. Статья по-своему даже спокойная.

«Гипертрофия обобщения, в отрыве от частного случая и от реальной действительности,

неизбежно мчала и всю систему образов туда, куда единственно им оставалось мчаться — к мифологически застилизованным фигурам и ассоциациям (Пан, Самсон — разрушитель храма, «отрок» первого варианта). Если в «разгроме церкви» это делалось сознательно иронически,— сталкивались библейские ассоциации с несвойственными им действиями (отойдя от реально-изобразительной задачи, оставалось работать на умозрительной игре),— то в серьезной части это, уже помимо автора, мчало образы и самих персонажей к срыву. Полнокровная всесторонность трагической коллизии скатывалась к двухцветности «черно-белой» мелодрамы; реальность классовой схватки превращалась в обобщенно-космическую борьбу «добра и зла». Предположить, что автор сознательно шел к «мифу», просто неразумно. И мы снова видим, как не до конца осознанный и в практике не освоенный метод реального показа действительности выводит ошибку автора далеко за пределы эстетики и художества и заставляет звучать произведение политически неверно.

За кем же, однако, примат ошибки? И можно ли говорить, что политическая ошибочность — «беда» и следствие ошибочности творческого метода? Конечно, нет. Ошибка творческого метода гнездится в ошибочности мировоззренческого порядка.

Ошибки мировоззренческого порядка приводят к ошибкам метода. Ошибки метода приводят к объективной политической ошибочности и несостоятельности» (С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 386).

Я тогда позвонил Эйзенштейну. Мы переговаривались редко.

Он сказал мне:

«Самое страшное в том, что я это переживу».

Картину ругали долго, прорабатывали, как тогда говорилось. Сергей Михайлович анализировал ее. Коробка с картиной была зарыта на Потылихе. Во время бомбежки Москвы снаряд попал рядом с ямой и уничтожил картину. Но монтажеры сохранили обрезки с планов.

Сергей Юткевич смонтировал ленту.

Она не напоминает книгу с иллюстрациями. Скорее похожа на проход между стенами с фресками. Эта картина подвигается толчками. Я видал ее несколько раз.

Теперь она не ужасает. Мы пережили войну, пережили много ошибок, многое открыли для себя заново. Мы понимаем прелесть детей, показанных на экране, и отчаяние ожесточившегося отца.

Картина не обязательно должна быть сейчас же признана. Но странно говорить о праве на ошибку; ошибки дороги, они не могут планироваться.

Сергей Михайлович в 1940 году был назначен художественным руководителем студии «Мосфильм».

Уже был снят «Александр Невский», написан сценарий «Иван Грозный». В комнате руководителя «Мосфильма» сменялись режиссеры, он говорил с ними, сидя за маленьким круглым столом — письменного стола в этой комнате не было. Бывала здесь и Эсфирь Шуб, и вот что она написала в своей книге «Крупным планом»:

«Одно, что огорчило меня, это висевшая на стене под стеклом фотография рабочего момента «Бежина луга» — внимательно что-то объясняющий школьнику, исполняющему роль Павлика, Эйзенштейн и восхищенный мальчик.

Это было уже после большого успеха «Александра Невского», а «Бежин луг» все еще не был забыт...

Когда Эйзенштейн с каким-то режиссером вышел из комнаты, я тут же сняла эту фотографию и, не дождавшись его, исчезла».

Сергей Михайлович нашел эту фотографию в квартире Шуб и сделал на ней надпись: «Эта фотография сперта у меня из кабинета на Потылихе. Я этим тронут и очень рад».

Я думаю, что он этой заботливостью человека не своего масштаба был больше озадачен, чем обрадован.

То, что мы называем ошибками, то, что мы признаем ошибками, не проходит. И осень — это не беда для дерева и для многолетних цветов. Это начало работы на будущую весну. И зима — тоже продолжение жизни.

«Александр Невский»

Картину «Александр Невский», снятую в 1938 году, многие считают компромиссной и, удивляясь на исторический масштаб, упрекают ленту в оперности. Между тем жизнь искусства представляет собой закрепленную жизнь человека, причем в этом закреплении прошлое продолжает существовать как некоторая непрерывная структурная данность, включенная в новый этап жизни.

Существовал когда-то некий владыка. Он призвал прорицателей и спросил, какая ждет его судьба. Нерасторопный и неосторожный гадатель сказал: «Горе тебе, царь, ты останешься одиноким, люди, которые тебя окружают, умрут, тебе не с кем будет говорить задушевно». Царь умел принимать быстрые решения и велел отрубить голову простодушному пророку. Другой ему поведал: «Ты будешь счастлив, царь, будешь жить долго и переживешь своих современников».

Он стал пророком в своем отечестве. Что же касается царя, то он, вероятно, действительно жил долго и подолгу грелся на солнце, постариковски даже летом надевая валенки.

Живу долго, но еще не дожил до валенок. И мне нужно восстанавливать память о друзьях, к которым уже не могу писать письма. Счастье писателей и художников, что друзья их не пропадают, а живут с нами и часто нас переживают.

Когда осенью улетают на юг журавли, то, конечно, молодым птицам трудно приходится в дальней дороге. Но старые птицы сильными крыльями раскачивают воздух, молодые попадают в ритм, и колебания воздуха помогают им лететь. Они летят в общей стае. «О, журавли!...» начинаются многие персидские стихотворения. Журавль в той поэзии — знак ухода, прощания с надеждой на возвращение. Мы летим в ритме истории, облегченные великой раскачкой, в которую можно включиться с новым пониманием. Мы понимаем смену структур. Будем этим утешаться.

В истории, как говорил Гегель,— а люди в валенках любят цитировать,— в истории необходимость облекается в одежду случайности. То, что кажется пришедшим внезапно, «вдруг», происходит не с нами, а происходит в великом рое человеческих сознаний, в великом потрясении общей среды, в изменении взаимоотношений, рожденных в новом из старого, причем пути продолжаются дальше, удлиняются, чего не знают журавли.

Бабушка Сергея Михайловича умерла на паперти Александро-Невской Лавры. Сергей Михайлович рос на Таврической улице сравнительно недалеко от Лавры. Серебряная рака над могилой Александра Невского или над каким-то условным куском земли или костью, обозначающей след героя,— это торжественное серебро было в самом начале жизни Сергея Михайловича. В начале войны, первой мировой войны, той войны, которая вырвала из привычной жизни молодого студента и раскрутила его судьбу, бросив его как камень из пращи на фронт, мальчик проехал через старые реки древней России, мимо старых церквей, которые стояли над водою, встречая и провожая мальчика, а он знал их еще по рассказам деда — плотника, потом судовладельца.

Снимая «Александра Невского», Эйзенштейн вернулся на родину своего детства.

Здания с годами врастают в землю. Ленинградские дворцы подрезаны подсыпками, и если бы мы захотели увидать дворец Меньшикова, то должны были бы выкопать вокруг него широкий ров. Домский собор в Риге, тот собор, который знал Сергей реалистом, стоит в таком глубоком рве, точно выглядывая из могилы. Те рыцари, которые шли в «Александре Невском», гоня в середине своих железных рядов полувооруженных слуг, те рыцари пришли со стороны Риги. В биографии молодого режиссера жили обе воюющие стороны.

Приближалась война, новая война на старых границах.

Сценарий писал П. Павленко.

Характеры наций меняются. Нации перемешиваются при столкновении и обмениваются опытом.

Но история грозна.

В книгах Плано-Карпини, посетившего Мон-

голию в XIII веке, говорилось о том, что монголы просты и верны в обращении друг с другом, но высокомерны и жестоки с чужими. В них говорится, что монголы едят все, что можно разжевать, и грехом считают только есть грибы и трогать огонь ножом. Все остальное, если это делается с иноземцем, признавалось нормальным и моральным. Они потрясли мир, разъединили царства, снимали народы с места, наслаивали народ на народ, как будто они читали книгу, перебрасывая страницы, увеличивались, как обвал, подавили Кавказ, растоптали Хорезм, пришли в Россию, разбили русских на Калке и пировали, настлав на пленных военачальников доски; предок Пушкина был «раздавлен, как комар, задами тяжкими татар».

Александр Невский княжил в Великом Новгороде — грамотном вольном городе, торгующем со всем миром. Гербом его было изображение ступеней, ведущих к престолу, и прислоненный к ним посох, а сам престол оставался никем не занятый.

Князья тут были гостями и начальниками рати. Посидят на троне и уедут.

Тогда мне много пришлось говорить с Эйзенштейном и с Павленко о Новгороде, о татарах. Я писал тогда книгу «Марко Поло» и предмет этот сравнительно хорошо знал.

С запада Новгороду и Пскову угрожали шведы и немцы. На Неве со шведами дрался Александр Невский. Братья его были карелы и один из старшин земли Ижорской Пелгусий, вероятно, родом карел, в христианстве Филипп, записал подробности боя и имена убитых.

Тот Пелгусий был не только одним из первых русских военных корреспондентов, но и прирожденным христианином — он постился по средам и пятницам.

С татарами-монголами воевать было тяжко. Как настичь врага, до которого надо ехать

В перерыве между съемками. Н. К. Черкасов и С. М. Эйзенштейн. 1938

годы через города, через степи? Где найти этого врага, если он рассеян по всему миру, оккупировал множество чужих столиц? Приходилось отбиваться от шведов, немцев и терпеть татар.

Россия была сильна. Переяславский храм, стоящий в княжестве Александра Невского над озером, построен в несколько месяцев, как это отмечено на его стенах; храм Кирилла, великий храм в Киеве, построен в два года и стоит до сих пор, без трещин, вот только надо было сделать одну подпору, потому что часть фундамента пришлась на пещеры Киево-Печерской Лавры, может быть, вырытой в те времена, когда не только не было христианства, но на местах, где сейчас стоят пирамиды, просто лежал еще песок. Была великая, могучая страна с великой живописью, с большими дорогами. Илья Муромец клал гати через болота. Строили дома со стеклом, умели делать эмаль. Все это было растоптано.

Но сломлено было не все. Александр Невский недалеко от того места, которое потом будет названо селом Михайловским, вблизи от Новгорода и Пскова, будет драться с рыцарями на Чудском озере.

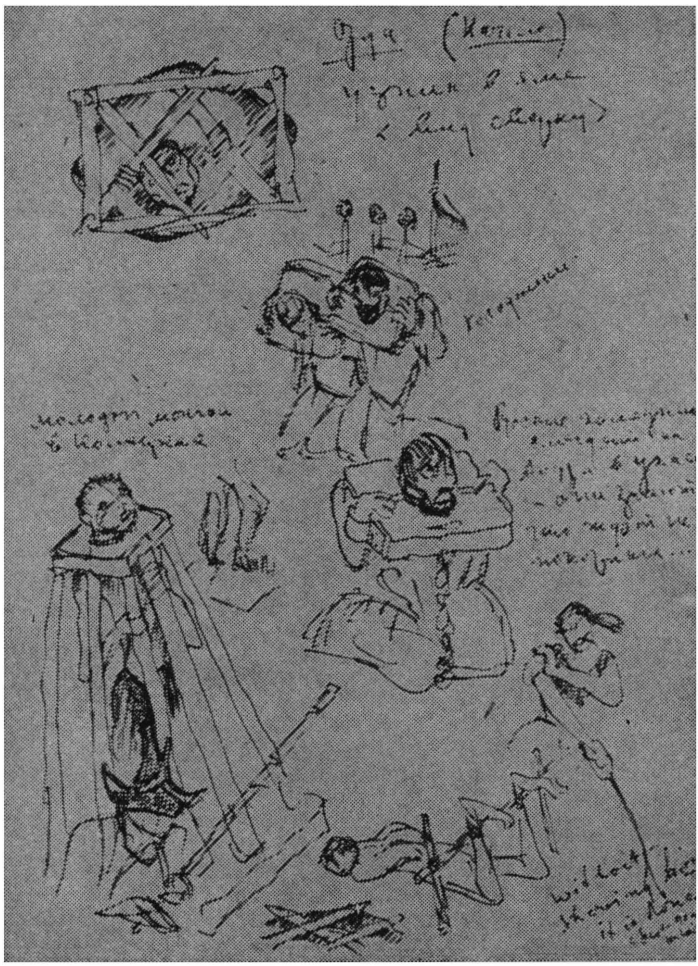


Рисунок к неосуществленному финалу «Александра Невского»

Кадр из фильма «Александр Невский»

Так не будем удивляться тому, что за два года до великой войны великий режиссер взялся снимать об этом картину. Прошлое не умирает, его нужно додумывать, в нем можно узнавать будущее.

От той великой битвы немногое осталось. Выловили из воды несколько сапог, две-три кольчуги; нашли Вороний камень, около которого шла битва; собрали скупые записи в немецких и русских летописях.

Картина создавалась трудно. Многого недоставало. Но был у Сергея Михайловича художник И. Шпинель. Был верный друг Эдуард Тиссэ, великий кинооператор, понимавший живописность переходов белого через серое в черное. Были актеры Н. Охлопков, Д. Орлов — превосходный знаток русской речи, прекрасный Н. Черкасов — в конных съемках его дублировал герой будущей войны Доватор. Была кинофабрика, она и сейчас стоит все там же, над почти уже не видной рекой Сетунь; вокруг нее лежали поля: весной цвели вишневые сады, росли яблони, тут когда-то были царские сады и сюда привозили многие сотни лет назем из Москвы. Фабрика была уже большая. Сергей Михайлович говорил, что в ней есть такие помещения, в которые еще никогда не ступала нога человека. Теперь ее перестроили. Но и сейчас не многие люди ходят по ней без карты и компаса.

Ледовое побоище случилось в апреле на льду. Лед потом окровавился. Зимние сцены очень трудны в съемке, зима — время сумрачное. Решили построить зиму. Ее строили без

сосулек, без пара, без заснеженных деревьев. Строили не зиму, а битву. Распахали и заасфальтировали огромное поле. Потом покрыли его слоем мела и жидкого стекла. Одели войско русское и войско тевтонское и начали съемки.

В сценарии были выделены герои из новгородского сопротивления. Павленко придумал кольчужника-патриота, который раздает армии сделанные и заново скованные кольчуги, а себе оставляет самую короткую, ту, которую никто не взял.

Во дворе устроили большой пруд, поставили мост. Но так как пруд должен был изображать Волхов, довольно широкую реку, то мост поставили косо. На Волховском мосту, по старому новгородскому обычаю, дрались люди, если они в чем-нибудь не соглашались на вече. Тот, кто побеждал, сбрасывал несогласного в реку, и таким образом воцарялось согласие.

Это старый славянский обычай. Был он не только у славян, но и у венетов — народа, родственного и славянам, и литовцам, и латышам, и пруссам. Венеты, вероятно, когда-то жили около теперешнего Штеттина и в Венеции на Адриатическом море. Для Данте славяне были близкими соседями, а среди венецианцев и сейчас много блондинов.

Так вот, венецианцы тоже часто разрешали споры на крутых мостах своего города.

Герои прекрасной ленты Эйзенштейна встречались на мосту, дрались там. Это были хорошие сцены, но они не попали в картину. Остались только в записях Эйзенштейна, да в памяти тех, кто их видел.

В кино дать череду простых исторических действий, не вводя любовной интриги, дать напряжение сюжетной тетивы очень трудно. Надо было воссоздать историю замысла боя.

Немцы сражались свиньей: они строили треугольник из рыцарей, в середине шла пехота. Эта железная масса, хорошо обученная, сминала пехоту, разрезала ее. При каждом рыцарском копье было человек 15 пехотинцев, которые довершали разгром. А рыцарь сам был почти неуязвим, вы это знаете по «Сценам из рыцарских времен» Пушкина. Можно было сбить рыцаря, но нельзя было его убить, потому что он был окружен кованым железом. Его можно было расколоть, как орех, развинтить, как машину, но для этого надо время, а времени на войне мало.

Сергей Михайлович рассказывает в своих записках, как появилась идея зажать тевтонское войско, как пришла мысль заменить прорыв окружением. Сперва хотели показать, как раскалывают полено и как застревает топор в полене, а потом вспомнили одну заветную сказку, то есть сказку непристойную (их Афанасьев собрал отдельно с пометкой, будто бы они изданы в Валаамском монастыре): там Заяц обзывал Лисицу разными поносными словами, а когда она за ним погналась, он вильнул в расщелину между березками, Лисица застряла, и Заяц ее сильно обидел. Эту сказку на экране превосходно рассказывал Орлов.

Что было замечательно в картине? Простота построения, ясность и мысль о том, что народное сопротивление технике возможно, что народ может победить даже при внезапности нападения. Лента оптимистична, в ней было многое угадано.

Сергей Михайлович говорил, что в костюме самое важное — это головной убор, потому что на крупном плане он занимает треть пространства экрана и все характеризует. Рыцарские шапки имели разные навершия: перья, гребни, звериные головы. Сергей Михайлович дал навершие в виде поднятой пятерни, и когда тевтон снимал шлем и поднимал его на руку, то получалось фашистское приветствие.

Враг был одет в белое.

Русское войско выглядело непрезентабельно, одето ненарядно. Центр его был уставлен санями. За санями стояли рыбаки с баграми.

Если вы посмотрите старые немецкие военные книги, написанные Дельбрюкком (его книги хвалил Энгельс), то увидите, что длинные пики с крюками и длинные дубины-годендаги разного вида были оружием горожан и крестьян против рыцарей — таким способом рыцаря стаскивали с коня. Воспоминанием о таком оружии осталась алебарда,

которую носили у нас потом будочники. Алебарда не столько топор, сколько крюк.

Бой снят Эйзенштейном под великую музыку Сергея Прокофьева. Прекрасно ожидание удара. Приближающийся железный клин рыцарей все более грозен, все более осязаем в музыке. Паузы ожидания. Потом багры настораживаются.

Пасть армии, глотающая вражеский клин, была сделана пророчески. Все было хорошим предвестием «котлов».

Люди в картине внятны, видимы. Я таких людей и сейчас встречаю по псковским местам — белобородых, русых, спокойных, памятливых.

Картина со спокойными церквами, с трупами, которые везут на санях; в руках у трупов свечи; картина совестливой и очень кровавой войны. Ее напрасно несколько снобистски вычеркивают из лучших картин Эйзенштейна. Это патриотическая картина. Человек может быть за себя скромен, а за свой народ он имеет право на гордость и должен знать свою историю.

Дети долго играли перед войной в Ледовое побоище. И танки Гудериана, которые на нас пошли, были в какой-то мере предвосхищены.

На этой картине подружился Сергей Михайлович с великим музыкантом Прокофьевым. Гений Прокофьева сейчас определяет многое в музыкальном мышлении мира. А он, как и Шостакович, любил кино, любил изображение, которое можно монтировать музыкой, любил находить в музыке интонацию чувства, потому что другой великий человек и великий знаток души говорил, что музыка — это стенография чувств.

Несколько слов в заключение.

Когда идет большая съемка, то усталости нет. Свертывается пленка, склеивается, вкладывается в коробки, коробки превращаются в столбы. Режиссер спит тут же. Так бывало. А если он пошел домой, то ему будут сниться столкновения кусков и столкновения музыкального ряда со зрительным.

Эйзенштейн заснул. Ночью позвонили от Сталина, потребовали, чтобы прислали картину. Ночью же картина была прислана, просмотрена. Режиссера поздравили по телефону. Все было хорошо. Но сцена на мосту в картину не попала. Ее еще домонтировали. И так она никогда в картину и не вошла. Но то, что она существовала, я могу доказать ссылкой на сценарий, напечатанный в шестом томе Избранных произведений С. М. Эйзенштейна. Однако интересно — по линии сценарной логики,— что ни один критик, ни один зритель не заметил отсутствия этой сцены, в которой встречаются герои: кольчужник, Буслай и другие новгородцы. Музыкально-поэтический размах картины был так силен, что через смысловой разрыв зритель перелетал. Он взлетал в финал с разгона, как лыжник с трамплина.

Когда пишут сценарии, случаются разные превращения. Лента вырастает в съемке, кадры превращаются в самостоятельные сюжеты.

Главное достоинство картины «Александр Невский» — четкость построения: это сопоставление двух масс, двух народных судеб: рыцарской — нападающей, судьбы народа, вторгающегося в чужую страну, и судьбы народа, защищающего свою землю.

(Окончание следует)

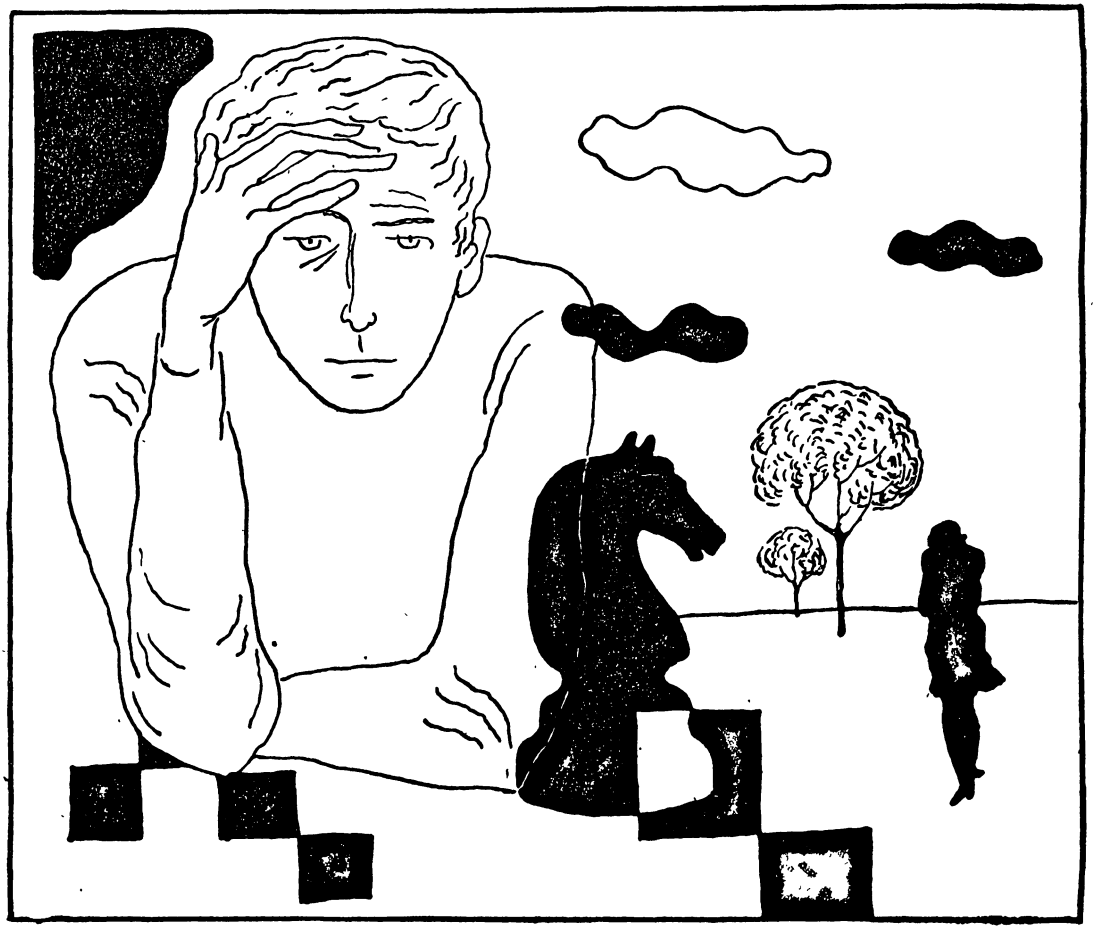
Сценарий

Леонид Зорин

Гроссмейстер

Памяти Симагина

киноповесть



Человек, вызывавший столь острый интерес, приподнял воротник плаща, нахлобучил почти до бровей шляпу и бочком-бочком шмыгнул в подвернувшуюся дверь.

Тогда репортеры бросились на тех, кто замешкался, отстал или не слишком спешил.

Высокий румяный человек в щеголеватом сером костюме не торопился.

— Да, я его друг,— говорил он.— Уж не помню, сколько мы дружим. Не то двадцать лет, не то еще больше. Меня всегда изумляло его упорство. Этот парень умеет идти к цели. Уж если он что задумал, то сделает. Упрямый, упрямый характер. Я бы даже сказал — обманчивый. Тем, кто его знает мало, он может показаться мягким. Но я его друг, я знаю, какой он мягкий. — Он рассмеялся и добавил: — Впрочем, все решит завтрашний день.

Говорил седой сухощавый человек. Говорил негромко, точно подбирая слова:

— Прекрасно помню, как он пришел в школу. Он сразу привлек мое внимание. Хотя моим учеником он стал позже. Чем привлек? Как вам сказать... Сразу ощущалось, что у этого мальчика есть свой мир, в который он никого не пустит. Я никогда не понимал его до конца. Думаю, что и сейчас не во всем понимаю. Хотя кое-что в нем приоткрылось. Кое-что... Как кончится завтрашняя партия? Не знаю.

Говорила женщина средних лет, с красивыми, резкими чертами лица, с тонкими губами:

— Уверена ли я в благополучном исходе? Как вам сказать... Когда речь идет о моем муже, ни в чем нельзя быть уверенной. Все зависит от того, перейдет ли он еще один барьер, один из тех, которые так хорошо умеет сам себе создавать. Пусть извинит меня его партнер, но мне кажется, все решится еще до начала игры. Каким он будет завтра? Не знаю. Если бы я могла знать...

Стрекотали фотоаппараты. У телекамер суетились операторы. Мгновенные вспышки озаряли пустеющий зал, сцену с демонстрационной доской, лестничные марши. Сменялись вступительные надписи этой повести.

... В турнирном зале в седьмом ряду сидели отец и сын. Отцу было примерно сорок — сорок два, сыну — не больше одиннадцати.

Зал был переполнен. Здесь собрались странные люди. Они часами готовы были глазеть на сцену, в три ряда заставленную шахматными столиками, на огромные демонстрационные доски, висевшие в ее глубине.

За столиками, тревожно поглядывая на часы, сидели мастера. В первом ряду — самые именитые, лидеры и фавориты турнира.

Вокруг отца и сына беспрерывно шептались:

— А если ладья бе-три?

— Ну, это не ход...

— А вы опровергните...

— Что ж тут опровергать? Разменяется, а на фланге у него проходная. Сама в ферзи побежит...

— Слушайте, а если предварительно — слон же-семь?..

Большинство людей сидели с карманными шахматами, они то и дело вдвигали в гнездышки крохотные пластмассовые фигурки — забегали вперед, анализировали.

Каждый имел своего кумира.

Был избранник и у отца с сыном. Они были преданы ему беспредельно и сейчас отчаянно волновались — положение на доске было путаное и сложное.

— Папа,— сказал сын,— у него две минуты на двенадцать ходов.

— Худо дело,— озабоченно сказал отец.

Мастер сосредоточенно размышлял, и по внешнему его виду никак нельзя было подумать, что время его на исходе. Наконец он поднял руку и передвинул фигуру. Такое же движение совершил ее двойник на демонстрационной доске.

— Конь е-шесть! — ахнул мальчик.

Дальше события развивались в головокружительном темпе. Фигуры порхали над доской, как мотыльки. Демонстраторы едва успевали воспроизводить ход партий.

Зал гудел.

К сороковому ходу все было кончено. На гигантской доске появилась табличка «Белые выиграли». Грянули аплодисменты. Отец и сын били в ладоши сильнее всех.

Разгоряченные, взволнованные, они вышли на улицу. Был уже поздний вечер, над Москвой сияли электрические рекламы, а площадь трех вокзалов была, как мешок, плотно набита машинами, которые с превеликим трудом прокладывали себе путь.

Отец шагал, крупный, нескладный, неутомимо размахивая руками.

— Да, брат,— говорил он сыну,— это был ход конем, ничего не скажешь. Конь е-шесть! Надо же! Ну, голова!

Мальчик тоже ликовал.

— Никто не видел. Во всем зале. Никто!

— На то он гроссмейстер,— сказал отец.— А вообще есть над чем задуматься. До чего все-таки очевидное недостоверно.

— Что ты говоришь? — спросил мальчик.

— Я говорю, мы хлопаем ушами, а он смотрит вглубь.

Мальчик молчал. Он старался понять отца.

— Мы, любители, банальны,— философствовал отец,— потому нас бьют. А мастер умеет возвыситься до парадокса. Там, где мы останавливаемся перед невозможным, он делает еще один шаг, и невозможное оказывается возможным.

— Все равно, как в сказке,— сказал мальчик.

— На первый взгляд,— сказал отец.— Опять на первый взгляд. Тут любое чудо имеет основу. Царство разума, брат.

— Что такое парадокс? — спросил мальчик.

Отец почесал бровь.

— Как тебе ловчее сказать,— пробормотал он.— Это, знаешь, как маскарадный костюм. Внешность не соответствует истине. Представь себе, красавица оденется Бабой-Ягой.

Он засмеялся.

— Правда, чаще бывает наоборот.

Навстречу шла компания. Худая длинноногая девочка с резкими чертами лица. Рядом — высокий румяный парнишка, по бокам еще несколько ребят.

Девочка чуть насмешливо посмотрела на мальчика.

— Юный Хлебников идет,— сказала она, чуть нараспев.

— Салют, Хлебушек,— сказал румяный.

Мальчик покраснел и неловко кивнул. Компания завернула за угол.

— Кто такая? — спросил отец.

Они дошли до перекрестка и начали переходить на другую сторону.

— Она из дома шесть,— сказал мальчик.— Знаешь, у них такой огромный двор. А это Валька Орлов. Всегда при ней шьется. При ней все мальчишки шьются.

— А ты нет? — спросил отец.

— Нет,— сказал мальчик.— Она думает, что она выше всех.

— Смотри,— усмехнулся отец,— будь осторожен.— И тут же крикнул: — Назад!

Он оттолкнул мальчика на тротуар. Страшный грохот обрушился на него — и сразу настала тишина.

В комнате было много народа, мать сидела в черной кофте, кутаясь в теплый темный платок, и все время поводила плечами, будто ей было зябко.

Входили и выходили люди. Мужчины целовали ей руку, женщины, кто был ей поближе, обнимали ее и крепко, с несколько аффектированной нежностью прижимали к груди.

— Вот горе-то у нас какое,— изредка говорила мать.

Иногда добавляла:

— Он в праздник за город собирался с Сережей.

Вошел учитель. В те годы он выглядел много моложе, но так же был сухощав и худ.

— Здравствуйте,— сказал он и пожал матери руку.

— Здравствуйте, Павел Максимыч,— сказала мать.— Вот видите...

Она выглядела совершенно растерянной, хотя и старалась бодриться.

Учитель помолчал. Потом негромко спросил:

— Где Сережа?

— Закрылся в той комнате,— сказала мать.— Никого к себе не пускает.

Она беспомощно развела руками.

— Он с ним собирался за город на праздники...

— Я все-таки попробую,— сказал учитель.

Он подошел к двери и постучал.

— Сюда нельзя,— донесся голос мальчика.

— Сережа, это я,— сказал учитель.— Павел Максимыч.

Была короткая пауза. Потом дверь отворилась.

Павел Максимович вошел в комнату. Он машинально окинул взглядом книжную полку, большую географическую карту, уткнувшийся в окно стол. На столе стояла шахматная доска, на ней в причудливой позиции расположились фигуры.

Мальчик держал в руках раскрытую книгу. Учителю бросились в глаза диаграммы.

— Что ты делаешь? — спросил он.

— Решаю этюд,— сказал мальчик.— Уже решил. Показать?

— Покажи,— сказал Павел Максимович.

Сережа показал решение.

— Красиво? — спросил он.

— Очень,— согласился Павел Максимович.

— И все правильно.

Они помолчали.

— Папа говорил: царство разума,— сказал мальчик.

— Сережа...— начал учитель.

Мальчик прервал его:

— Вы сейчас скажете: ты теперь мужчина в семье...

— Зачем? — пожал плечами учитель.— Ты и так это знаешь.

— Все говорят,— сказал Сережа.

— К матери не стоит пойти? — спросил учитель.

Мальчик отрицательно покачал головой.

— Там много народа.

— Ну и что же?

— Я не люблю, когда много народа.

Из-за двери донеслись голоса.

— Немыслимо, невероятно...— сказал чей-то бас.

— Он собирался с Сережей за город на праздники...— сказала мать.

— Хотите еще покажу?— предложил Сережа.

Учитель вздохнул.

— Давай.

Они расставили фигуры.

...И точно не кони и пешки исчезали с доски —таяли годы, один, другой, третий,— прошло несколько лет. Повзрослевший Сергей шел через огромный двор дома шесть, так он быстрее добирался домой.

Летний день сиял в своем щедром великолепии, небо распахнуло ослепительно-синий купол; на миг Сережа зажмурился от удовольствия.

А открыв глаза, он увидел Лену. В спортивном костюме она небрежно, слегка покачиваясь, сидела на брусьях, а у ее ног, покуривая, стоял румяный Валя Орлов.

Самое же непонятное заключалось в том, что в нескольких шагах от этой парочки шла самая настоящая драка. Двое парней, примерно того же возраста, усердно колотили друг друга.

— Привет тебе, о Хлебников,— Лена помахала ладошкой.

И Валя Орлов тоже приветственно поднял руку.

— В чем дело? — спросил Сергей.

— А что тебя интересует?

— Из-за чего они дерутся?

— Из-за кого,— поправила Лена.— Из-за меня.

— Что же ты смотришь? — спросил Сергей.

— А мне нравится, когда парни дерутся,— сказала Лена.— Особенно если из-за меня.

— Останови их,— сказал Сергей,— противно же.

— Зачем? Люди выясняют отношения.

— Глупо,— сказал Сережа.— Что они могут этим доказать?

— Что они мужчины, а не бабы, как некоторые.

Он оглядел ее. Сидя на брусьях, она смотрела на него сверху вниз, болтала ногой и улыбалась. Валя Орлов тоже улыбался, получал удовольствие.

— Я бы не стал из-за тебя драться,— сказал Сергей.— Ты мне не нравишься.

— Не зарывайся, Хлебушек,— предупредил Орлов,— схватить можно.

— Значит, ты не умнее их,— сказал Сергей.

Он повернулся и пошел к дерущимся.

— Довольно,— сказал он,— довольно, вам говорят. Она этого не стоит.

Однако молодые люди неохотно расстаются со своими заблуждениями, и тем, кто открывает им глаза, приходится худо. Сережа тут же получил свое от обеих препирающихся сторон.

— Что и требовалось доказать,— констатировал Орлов.

— Дураки,— Сергей сплюнул и зашагал прочь.

Лена догнала его, когда он заворачивал за угол.

— Ты плохо утер кровь,— сказала она.— Дай мне.

— Обойдусь,— сказал он, прижимая платок к губе.

— Видишь, они настоящие рыцари,— сказала Лена.

— Они дураки, и у них нет вкуса.

— Это очень грубо, ты не находишь?

Он пожал плечами.

— Я тебе действительно так не нравлюсь?— спросила Лена.

— А ты этого пережить не можешь? Забеспокоилась?

Она засмеялась.

— Как-то непривычно.

— Я пошел,— сказал Сергей.— Всего лучшего.

— Маму испугаешь,— сказала Лена.

Она вынула из кармашка платок и смахнула алые капельки.

— Завтра у тебя губа вспухнет. Все будут думать, что ты целовался.

— Ты что, не можешь по-человечески говорить?— он рассердился.

— Не мотай головой, ты мне мешаешь.

— Ты запачкаешь свой платок,— пробормотал он.

— Это мое дело.— И лукаво добавила: — Все-таки ты пострадал из-за меня.

Какая-то женщина вошла в подъезд и с интересом на них посмотрела.

— Я тебя несколько раз видела в парке,— сказала Лена.

— Там шахматный павильон.

— Ах да, верно... Какой у тебя разряд?

— Первый.

— Ты молодец. Только спортом надо заниматься.

— Чтобы морды друг другу бить?

— Хотя бы. Представь, мы с тобой гуляем, а ко мне пьяный пристал.

— Не представляю, что мы с тобой гуляем.

— Значит, у тебя нет воображения. До свиданья, Хлебников.

Она махнула ему рукой и побежала обратно. Он стоял у подъезда и глядел ей вслед.

В парке было людно и шумно. Из рупоров гремела музыка. Но в шахматном павильоне она была едва слышна. Люди, склонившиеся над столиками, были недоступны внешнему миру.

Партнером Сергея был аккуратный старик. Он всегда был опрятно одет, галстук его был тщательно вывязан. Он приходил в павильон каждый день и проводил в нем все время до той самой минуты, когда тушили свет.

Он был самую малость брюзглив, но безукоризненно корректен — когда следил за игрой, никогда ее не комментировал. Зато того же требовал от других.

Шахматистом он был крепким, основательным, редко делал ошибки и не спускал их противнику. В павильоне его недолюбливали. Это была не та мягкая доброжелательная старость, которая внушает теплое умиленное чувство. Старик был заносчивым, колючим и вызывал неосознанное раздражение.

Поначалу партия казалась Сергею неинтересной. Привычная позиция выглядела безжизненной. Он задумался над тем, как ее оживить, и долго не делал хода, а когда сделал его и поднял голову, едва не ахнул от изумления — у столика стояла Лена.

— Здравствуй,— сказала она,— я за тобой.

— За мной?

— Ну да. Ты занят?

— Нет. Я сейчас.

— Вы мне мешаете,— сказал старик.

— Хотите ничью? — предложил Сергей.

Старик отрицательно покачал головой.

— Ничего,— шепнула Лена,— доигрывай. Я подожду.

Сергей снова склонился над доской. Найти бы быстрое и энергичное решение. Но король старика защищен надежно, так просто к нему не подберешься. Значит, нужно перебросить фигуры на другой фланг, обходное движение скорей приведет к цели.

Старик думал долго, потом он двинул ладью под бой. Это был неожиданный ход. Зевок?

Сергей уже потянулся за подарком, но тут же отдернул руку, точно обжегся.

Дьявольская ловушка, и как легко в нее попасть! Он едва-едва не опозорился. Вот что значит импульсивная игра! Когда же он освободится от этого недостатка?!

Он углубился в позицию и в конце концов нашел возражение. Теперь задумался старик. Но Сергей уже не томился, он лихорадочно считал варианты. Губы его беззвучно шевелились, голубоватая жилка обозначилась на лбу. Ну да, разумеется, мешает собственная пешка. Он принесет ее в жертву, и его фигуры хлынут по освобожденной диагонали. Предчувствие победы наполнило его ликованием. Старик не отрывал от доски глаз.

— Бедняга,— подумал Сергей, — все напрасно.

В этот миг он почти любил старика. Наконец старый шахматист все увидел. Он положил короля на доску и с интересом взглянул на Сергея. Юноша испытал легкое разочарование. Какая захватывающая была борьба, какие радостные минуты, и вот они уже позади!

— Реванш? — скрипучим голосом спросил старик.

Сергей с готовностью кивнул. Они расставили фигуры и начали новую партию. Предыдущее сражение точно подстегнуло их. Старик предложил гамбит, давно уже вышедший из моды, Сергей его принял. Позиция обострилась, приближение бури уже угадывалось в тревожной расстановке фигур.

— Что же тут нужно сделать? — шепнул Сергей.— Что же мне нужно?

И вдруг ясная и четкая мысль начала пробиться. Смутное волнение поселилось в нем. Необходимо было сделать усилие и вспомнить что-то необычайно важное. Мысль не давалась, она блуждала и скользила, сосредоточенность оставила Сергея, он услышал далекую музыку, оторвал глаза от доски и — вспомнил.

Лены уже не было. Сергей рывком поднялся с места.

— Куда вы? — недовольно спросил старик.

Ничего не ответив, Сергей опустился на стул.

Однажды вечером Сережа набрался мужества и вышел из дому. Он шел нарочито неторопливо, ему казалось, что таким образом он как бы подчеркивает свое спокойствие. На самом же деле он сильно волновался. С освещенных шумных улиц он свернул в переулок и при свете одинокого фонаря проверил номер дома. Вошел во двор и огляделся.

Мимо пробежал мальчонка.

— Где здесь гимнастический зал? — спросил Сергей.

Мальчонка неопределенно махнул рукой, но Сергей уже сам увидел в глубине двора огромное, в полдома окно на первом этаже. Он подошел и приник к стеклу. Под еле слышный мотив девушки в трусиках — кто в тапочках, кто босиком — делали упражнения.

Вскоре он увидел Лену и подивился ей. Обычно резкие черты разгладились, и лицо ее показалось Сергею мягким и добрым. Он понял, что Лена слушает музыку, и музыка диктует ей движение, ритм, даже выражение лица. Сергей смотрел на нее, как околдованный. Потом ему показалось, что он подсматривает за ней в тот миг, когда она показывает что-то сокровенное, то, что она обычно скрывает. Ему стало стыдно, и он отошел в тень.

Через какое-то время Лена появилась с подругами. В руке ее был чемоданчик.

— Лена,— окликнул ее Сергей.

Она подошла к нему.

— Что ты тут делаешь?

— Я тебя жду.

— Напрасно,— она пожала плечами.

Сердце его упало. Он негромко предложил:

— Дай чемоданчик. Я понесу.

— Мне не тяжело. Спасибо.

Они молча шли рядом. Наконец он решился:

— Я прошу прощения.

— А я тебя не прощаю.

— Почему? — спросил он.

— Потому, что я не люблю, когда мне хамят.

— Я не нарочно,— пробормотал он.

— Тем хуже,— отрезала она.

Снова шли молча. Потом Сергей попросил:

— Не сердись.

— И главное — какой противный старик. Какой голос скрипучий. Старый дятел.

— Ты понимаешь,— сказал Сергей,— он приходит каждый день. По-моему, у него никого нет.

— Почему ты так думаешь?

— Он очень следит за собой.— Помолчав, Сергей добавил: — Иногда я думаю — в его годы я, верно, буду таким же.

— Он тебе что-нибудь рассказывал?

— Ничего никогда. Но я не ошибаюсь.

Лена сказала:

— При чем тут старик? Ты просто-напросто забыл про меня. Разве нет?

— На какое-то время забыл. Это правда.

— Ну и оставайся со своими деревяшками! Ты сам деревяшка!

— Нет,— сказал Сергей.

Но она уже окончательно взвинтила себя:

— Я стою, жду его, как полная дура, а он начинает новую партию. Не подходи ко мне больше.

— Мне это будет очень трудно,— признался Сергей.— Видеть тебя и не подходить.

— Не будет трудно. Мы переезжаем.

— Куда?

— Адрес неизвестен,— она надменно откинула голову.

— Тогда прощай,— сказал Сергей.

— Прощай.

И они разошлись. Глупый возраст!

...И настал вечер выпускного бала. Сколько лет он казался недостижимым, невероятным, но прошли годы, и все-таки он настал.

Да, есть в этом вечере нечто колдовское, сколько уж раз писали о нем, сколько раз его вспоминали, и все же власть его над душой не тускнеет. Должно быть, слишком велика заключенная в нем лирическая сила.

Взгляните на этих мальчиков, вдруг осознавших себя мужчинами, на девушек, увидевших себя женщинами, ощутите на миг это пестрое смешение чувств, которым полны классы, залы и коридоры.

Все слилось в один головокружительный настой — освобождение, расставание, ожидания и надежды. Надежд больше всего в этой смеси.

Юноши и девушки не слепы — перед их глазами прошла и проходит жизнь родных и знакомых, старших братьев, старших сестер, старших друзей. Они видят, как обступают людей испытания, они отмечают про себя, как то и дело не сбываются мечты, но этот первый опыт, по счастью, никого не отрезвляет. У тех было так, у нас будет иначе. Будет непременно, неизбежно, неотвратимо, иначе просто не может быть.

И с заалевшими щеками они кружатся в вальсе, уединяются на лестничных площадках и украдкой целуются.

Ночь катится быстро, скоро небо начнет светлеть, и все, что казалось таким важным и главным, останется за этим порогом. Но покамест еще звучит, звучит волшебная музыка. В пустой учительской сидели Павел Максимович и Сергей.

— Почему историком? — спросил учитель.— У тебя большие способности к физике.

Сергей сказал:

— Надо признаться себе, что физику нельзя будет совмещать с шахматами. Во всяком случае, я не смогу.

— Это так серьезно, Сережа?

— Это очень серьезно.

Павел Максимович помолчал.

— Ты кандидат в мастера,— сказал он наконец,— подумай, сколько их, кандидатов.

— Я буду гроссмейстером,— сказал Сергей.

— Кто знал, что увлечение перейдет в страсть,— проговорил Павел Максимович.

— Это не страсть,— сказал Сергей.— Верней, не только страсть.

— Что же еще?

— Трудно сказать,— он задумался.— Понимаете, каждый раз есть лучший ход. Значит, есть истина. Я обязан ее отыскать, но это уж зависит только от меня — моя судьба в моих руках. И оттого, что я это понимаю, я способен подняться еще на ступеньку. А потом, вы правы...— Сергей усмехнулся,— за доской я чувствую счастье. Самое неподдельное счастье.

Павел Максимович вздохнул.

— Это какой-то придуманный мир,— сказал он.

— Может быть, когда-то он был придуман, но теперь он существует,— возразил Сергей.— Во всяком случае, он придуман хорошо.

— У тебя мало друзей,— негромко произнес Павел Максимович,— ты не находишь?

— Нет,— Сережа покачал головой,— я их всех люблю.

— А они тебя?

— Я не знаю,— он чуть растерянно посмотрел на Павла Максимовича.

— Как мать? — спросил учитель.

— Вы разве не знаете? — удивился Сергей.— Вышла замуж.

Павел Максимович молчал.

— Это хорошо,— сказал Сергей. — Она привыкла быть счастливой. Она не может жить несчастной. И потом — я расту. Человек не должен оставаться один.

— Ты не влюблен? — спросил Павел Максимович.

— Нет,— ответил Сергей.

— Странно,— сказал Павел Максимович.— Сколько хорошеньких девушек, ты только посмотри. В один день похорошели.

— Может быть,— сказал Сергей.—У меня с ними ровные отношения.

Хорошеньких девушек и в самом деле было немало. И когда в рассветный час все, как одна, в светлых платьях они высыпали на улицу, показалось, что на мостовой раскрылось множество белых парашютов.

Сергей шел несколько поодаль. Его нагнал юноша, худой, пышноволосый, под очками блестели живые глаза.

— Ну что, маэстро,— сказал он,— дебют окончен. Как сложится миттельшпиль?

— Неизвестно, — сказал Сергей, — миттельшпиль — самая загадочная часть партии.

— Сейчас будут бить куранты,— сказал юноша.

Сергей посмотрел на часы и кивнул. И тут же начался мелодичный перезвон.

— Представляешь, что было бы, если бы они отбивали не часы, а годы?

Его собеседник усмехнулся.

— Мы оказались бы в сильном цейтноте.

— Вот, послушай...— сказал Сергей.— Раз.... два... три...

Они молча слушали удары времени.

— Семь,— сказал Сергей и засмеялся.— Прошло семь лет.

Прошло семь лет. В курортном городе пышно цвело щедрое лето. Сладко томилась оглушенная солнцем земля. По аллее шла шумная молодая компания. Шутили, смеялись. Шутили по каждому поводу, смеялись беспричинно. Никто не вслушивался в слова, да они и не имели большого значения. Всем управляло настроение, а оно было великолепным. Ощущение собственной силы и безупречного здоровья, отпускная или каникулярная беззаботность, целый месяц свободы — что еще нужно в двадцать четыре года?

В центре шла девушка с резкими и красивыми чертами лица.

Сразу было видно, что она привыкла идти в центре и быть в центре, да это было и не удивительно, потому что то была Лена.

— А где мы вечером? — спросила одна из ее подруг, одна из тех подруг, которые так выгодно оттеняют королев.

— Есть предложения? — спросила Лена.

Предложения были.

— У моряков показывают французский фильм.

— Все видели. Пойдемте в Луна-парк.

— И Луна-парк видели. Катались, качались, кружились.

— Лучшие решения — самые банальные. Вечер танцев, вечер танцев в нашем клубе городском.

— Меня окружают люди без фантазии,— сказала Лена.

— Мы будем пить вино на веранде,— сказал долговязый молодой человек.

— Меня окружают алкоголики,— сказала Лена.

— Тебе трудно угодить,— пожаловался молодой человек.

— Мне трудно угодить,—согласилась Лена.

У раковины, где по вечерам играл симфонический оркестр, стояли рекламные щиты. Компания остановилась и начала их изучать.

Неожиданно Лена сказала:

— Вы как хотите, а я пойду на шахматный сеанс.

— Мы тебе не товарищи,— сказала девушка.

— Да, мы тебе не товарищи,— зашумели остальные.

— А вы мне не нужны,— сказала Лена.

— Я тебе товарищ,— сказал невысокий брюнет с насмешливыми глазками.

— Молодец,— поощрила его Лена.— Это тебе зачтется.

Они немного отстали от остальных.

— Не знал, что ты играешь в шахматы,— сказал брюнет.

— Будешь знать.

— Хорошенький партнер у меня появился.

— Очень хорошенький,— подтвердила Лена.

— Берегись,— сказал молодой человек,— у меня второй разряд.

— Я знаю только ходы,— сказала Лена,— и все-таки ты обречен.

— Допустим,— брюнет кивнул,— но как ты будешь играть с мастером?

— Не беда,— сказала Лена,— что-нибудь придумаем.

На щите под изображением шахматного коня на черно-белом поле было аккуратно выведено:

«В шахматном клубе сегодня состоится сеанс одновременной игры мастера спорта тов. Хлебникова.

Начало в 7 ч. вечера».

В саду клуба буквой «П» расставили столики, и в замкнутом ими пространстве ходил сеансер. Он быстро делал ходы, и стоило ему отойти, каждый из его многочисленных противников начинал напряженно вглядываться в позицию — почти всегда решение мастера было неожиданным.

Самые рьяные любители записывали партию — они священнодействовали. За их спинами плотно стояли болельщики. Они озабоченно гудели.

Число советчиков превышало число играющих в несколько раз. Они переживали больше участников — нагибались над досками, вдохновенно бормотали, сокрушенно всплескивали руками. Игроки недовольно отмахивались — они жаждали самостоятельности.

Особенно нервничали пожилые шахматисты. Нельзя было сказать, что они нервничали, как дети, ибо дети выглядели наиболее уверенно.

За одним из столиков сидела Лена. Рядом с ней стоял веселый брюнет. Каждый раз, когда Лена делала ход, он равнодушно смотрел в сторону. Зато когда мастер отходил, он немедленно вонзался своими насмешливыми глазками в возникавшую позицию и шептал Лене свои ценные указания.

Видимо, он действительно разбирался в игре, сеансер начал задерживаться у Лениной доски, и тогда Лена опускала голову и разглядывала его украдкой.

Она не видела Сергея лет восемь, а то и девять. Разумеется, он изменился за эти годы. И все же его очень легко было узнать. То же нежное мальчишеское лицо, тот же странный взгляд — одновременно сосредоточенный и рассеянный, далекий.

Один за другим выбывали из игры противники мастера, и наконец Лена осталась одна.

— Так,— сказал Сергей,— наконец можно присесть.

Он взял стул, сел и, оценив позицию, сделал ход.

Лена оглянулась, но ее спутник старательно смотрел в сторону.

Десятки людей окружили их доску, мальчики даже встали на стулья, засматривали из-за низко склоненных голов.

Лена вздохнула и сделала ход.

— Вот как,— удивился Сергей.

— Я предлагаю ничью,— сказала Лена.

Он с интересом посмотрел на нее. Он ответил не сразу. Усмешка появилась на его губах.

— Согласен,— сказал он наконец.

Вокруг довольно зашумели.

— Что значит — женщина,— произнес кто-то.

К Лене подошел один из устроителей.

— Скажите, пожалуйста, ваше имя, фамилию и профессию,— попросил он.

— Это обязательно? — улыбнулась Лена.— Я бы хотела остаться неизвестной.

— Я попробую угадать,— сказал Сергей.— Ваше имя Елена.

— Попали! — восхитилась Лена.

Толпа потрясенно ахнула.

— Елена Донцова,— продиктовал черноволосый спутник,— профессия — переводчик. Больше вопросов нет?

— Благодарю вас,— сказал устроитель.

Они шли по темной аллее.

— Неудобно перед твоим другом,— сказал Сергей.

— Ничего,— она махнула рукой,— он уже выполнил свою историческую роль.

Почти никого не было. Только на скамьях прижимались друг к другу парочки, да изредка попадались поздние прохожие.

— И много времени у тебя отнимает школа? — спросила Лена.

— Да нет,— сказал Сергей,— я взял всего несколько часов. Много приходится ездить.

— Ребятам, верно, приятно, что их учит мастер...

— Просто не знаю, как совмещать,— озабоченно сказал Сергей.

— Что ж ты — бросишь шахматы?

— Никогда,— сказал Сергей.

— И это может стать профессией?

— Почему же нет? — спросил Сергей.— Если этим горят миллионы людей, то должны же у них быть свои мастера.

— Зачем же ты кончал исторический?

— Оттачивал интеллект,— усмехнулся Сергей.— В шахматах, знаешь, это обязательное условие.

— Ты думаешь?

— Ласкер был доктор философии, Алехин был доктор прав, Ботвинник — доктор технических наук. Ну это, конечно, титаны...

— А ты не хочешь быть титаном?

— Хотеть мало.

— Хотеть — много,— возразила Лена.— Если уж отдавать чему-нибудь силы, то быть первым.

— Ты все та же.

— И ты все тот же.

— Не совсем.

— Все равно я страшно рада, что мы встретились.

— Я тоже.

— Почему ты меня не разыскивал?

— Я ведь не знал, что ты будешь рада.

— Надо знать,— она рассмеялась.

Парк давно кончился. Шли по пустынным улицам. Город был тих и темен. У низкорослого дома они остановились.

— Мы пришли.

— Уже? — он казался разочарованным.

— Ничего себе — «уже». По-моему, все спят.

— Ты здесь остановилась?

— С подружкой,— она стукнула в окошко раз-другой, тихо позвала: — Анюта...

Окно распахнулось. Показалась голая женская рука, и вслед за ней заспанное лицо.

— Лена, ты?

— Ага.

— Ей-богу, ты спятила,— быстро зашептала Аня.— Хозяйка ругаться будет.

— Тихо,— сказала Лена,— кавалера напугаешь.

— Вот шлендра. Сейчас открою.

— Обойдусь.

Она подтянулась и села на подоконнике.

— До завтра, Сергей.

— До завтра.

Лена махнула ему рукой и перебросила ноги в комнату.

Сергей двинулся к себе. Вслед ему понесся заливистый собачий лай. Сергей шел по темной улице, что-то бормотал себе под нос и улыбался.

Наутро молодая компания собралась на солнечной веранде. Далеко на горизонте синели горы, похожие на смуглые человеческие профили под благородной сединой. Петляла, убегала наверх медно отливавшая курортным гравием волнистая линия терренкура. На веранде заливался приемничек и какая-то бесшабашная парочка не то чтобы танцевала, а скорее примеривалась к ритму.

Был тут и Сергей. Лена уже перезнакомила его с молодыми людьми, со вчерашней Аней, когда показался крепкий румяный блондин.

Он посмотрел на Сергея, и довольная улыбка осветила его тугие щеки.

— Здорово, Хлебушек! — крикнул пришедший.

Сергей тоже обрадовался.

— Валя! Вот это да!

Они потискали друг друга, и Орлов — это был он — сказал:

— Я твое имя встречал, да не был уверен...

— Как ты живешь? — поинтересовался Сергей.

— Хлопотно,— радостно сообщил Орлов.— Торгую с западным миром.

— Черт знает, как ты рекомендуешься,— сказала Лена,— он еще подумает, что ты фарцовщик.

— Нет, зачем же,— Орлов развел руками,— я облечен полномочиями.

— Я так и понял,— сказал Сергей.— Ну и как? Получается?

— Стараюсь. Это, брат, наука непростая.

Вчерашний спутник Лены остерегающе поднял руку:

— Оставим нивы экспорта и импорта. Мастер обещал показать свое искусство.

— Не срамись,— сказал Орлов,— он тебя одной левой.

— И даже не глядя,— сказал брюнет.

— Да ну? — восхитился Орлов.— Сережа, ты будешь играть вслепую?

— Общество просит,— сказал Сергей.

— Общество любит аттракционы,— сказала Лена. Она хмурилась.

— Этого не может быть, чтоб вы совсем не смотрели,— заявила Аня.

— А вы не давайте мне жульничать.

— Уж будьте спокойны. Я буду следить.

Появилась доска. Мужчины поспешно расставили фигуры. Сергей отошел в угол и повернулся спиной. Могучая кавказская природа высилась во всем своем величии, точно на огромном экране.

— Есть еще одна доска? — спросил он.

— Найдется. А что?

— Будем играть две партии.

— И обе не глядя? — спросила Аня.— Теперь вы видите, что он смеется?

— Я бы себе этого не позволил,— сказал Сергей.

— Сеанс вслепую. Становится интересно,— Орлов потер руки.

Расставили шахматы и на второй доске.

— Готовы? — спросил Сергей.

— Мы готовы.

— Первая доска — е-два — е-четыре. Вторая доска — конь эф-три.

Он по-прежнему смотрел на далекие горы, но чем дальше шла игра, тем меньше оставалось их на незримом экране. Словно чья-то уверенная рука отсекала одну за другой детали раскинувшегося перед ним пейзажа.

Сначала исчезла горная гряда, потом растаяли петлистая дорога, далекий, казавшийся игрушечным автобус, каменная пасть пещеры, беседка на седловине. Потом стали исчезать лица — расширившиеся глаза Ани, улыбающийся брюнет, склонившиеся над досками головы, сияющий Орлов и, наконец, сама Лена с крепко сжатыми губами. Лена задерживалась в его сознании дольше всех, и он сердился на нее — она мешала сосредоточиться. Тогда он закрыл глаза, и лицо ее пропало.

— Сережа,— услышал он озабоченный голос,— может, довольно? Ты устал.

Он разозлился.

— Не мешай.

Лена отошла.

Теперь ожили шахматные фигуры и чернобелые поля. Казалось, они были теплыми, дышали утренней свежестью, и золотистое облачко клубилось то над одним, то над другим.

Сергей даже засмеялся от удовольствия, так ясно он их видел.

— На первой доске мат в три хода,— сказал он,— ладья Харитон-восемь, ферзь Харитон-один и ферзь Харитон-семь. На второй доске — слон Елена-семь.

— Ленка, он гений,— шепнула Аня.

Консультанты озабоченно сопели.

— Если мы сюда, то он — так...

— Неужели увидит? — шепотом спросил один.

— Увидит, увидит,— громко засмеялся Орлов,— не сомневайтесь.

Сергей, и верно, все видел. Осмысленность фигур, их мудрая жизнь веселили его душу. Картины мира возвращались к нему — горы, дорога, каменная пещера.

— Ладья Елена-пять,— сказал он с удовольствием.

— Далась ему эта Елена,— недовольно пробормотал брюнет и смешал фигуры.

— Здорово,— ликовал Орлов.— Теперь, Хлебушек, я твой болельщик.

— Ты устал? — спросила Лена.

— Нет,— сказал Сергей.

— Все-таки страшное напряжение.

— Ничего страшного, уверяю тебя. Это же не система жизни.

— Маэстро,— спросил брюнет,— вы ходок?

— В каком смысле? — поинтересовался Сергей.

— В самом благородном,—сказал брюнет,— идемте в горы.

— Спасибо,— сказал Сергей,— мне надо позаниматься.

— Понятно,— усмехнулся брюнет.— Умный в горы не пойдет.

Вечером он был у нее, в маленькой комнатушке, где она жила с Аней. Комнатка была такая узенькая, что в ней едва помещались две койки.

— Темно совсем,— сказал Сергей.

— Ну и хорошо. Зачем тебе свет? Что ты, вслепую не можешь играть?

Сергей засмеялся.

— Сядь рядом.

Он сел. Она взяла его ладонь в свою.

— А если твоя Анюта придет?

— Я ей приду! — Лена засмеялась.— Ну и барышню в гости позвала. Вино ему поставила, а он не пьет.

— Я вообще не пью.

— Я и говорю: барышня. Почему ты все молчишь?

— Говорить не хочется.

— Тогда поцелуй меня.

Они поцеловались.

— Почему ты в горы не пошел? — спросила Лена.

— Большого общества не люблю.

— Я смекнула. Теряешься?

— Теряюсь.

— С таким характером чемпионом не станешь,— она вздохнула.

— Я и не стремлюсь.

— Почему?

— Мне бы это мешало. Я слишком люблю шахматы.

— Шахматы — это борьба. Не так?

— Для меня — в последнюю очередь. Борьбу я как раз не люблю.

— Странно. А еще мастер спорта.

— Я с детских лет слышу: мир — это борьба, жизнь — это борьба. Когда люди дерутся, им уже не до истины, важна только победа.

— Так оно и есть,— сказала Лена.— Важна только победа.

— Победа не всегда за тем, кто прав.

Она притянула его к себе.

— Ты какой-то абстрактный гуманист. Ты разве не хочешь выиграть?

— Хочу, конечно. Но не любой ценой. Мне однажды Лебедев подставил ферзя. Я больше него расстроился.

— Чудак ты.

— Была интересная партия, а он испортил.

— Чудак ты,— повторила она.— Я тебя переделаю.

— Зачем? — спросил Сергей.

— Иначе пропадешь.

Потом они долго молчали. Лунный зайчик озорно бегал по ее плечу.

— Прикройся. Тебе прохладно.

— Нет.

Он негромко сказал:

— Выходи за меня замуж.

— А чемпионом станешь?

Он не понял — шутит она или нет. На всякий случай — усмехнулся:

— Постараюсь.

— Я не шучу,— сказала она.— Ты должен действительно постараться. Если ты личность. И если ты мужчина.

Они обнялись.

Свидетелями были Валя Орлов и Аня. Сергей страдал. В черном костюме, при галстуке он чувствовал себя прескверно. Искоса он взглянул на Лену в белом платье. У нее было строгое чужое лицо.

Когда они входили в зал, Сергей замешкался, Лена остановилась, и Валя заботливо подхватил ее обнаженный локоть. Он был так торжествен, что его приняли за жениха.

— Брачующиеся, подойдите,— пригласила дама средних лет.

— Увы,— сказал Орлов,— брачующийся как раз вот этот господин.

И он выдвинул Сергея на первый план.

— Поздравляю вас с законным браком,— сказала дама.

— Большое спасибо,— сказал Сергей.

Лена сдержанно улыбнулась.

Когда они выходили, вслед им загремела эпиталама.

— Хвала тебе, бог Гименей,— запел Орлов.

— Валя, я вас умоляю,— попросила Аня,— здесь нельзя смеяться.

Они вышли на улицу. Был теплый солнечный день — стояла ранняя осень.

— Грузитесь,— сказал Орлов,— мы должны обштопать гостей хотя бы на полчаса.

Он сел за руль. Аня заняла место рядом, молодые разместились на заднем сиденье.

— Ну вот и все,— сказала Лена.

— Целая церемония,— вздохнул Сергей.

— Почему у тебя был такой несчастный вид? — спросила Лена.

— Разве? — удивился Сергей.

— Уверяю тебя.

— Не может быть. Я очень счастлив. А ты?

— Я страшно голодна.

— Это дело поправимое.

— Вот и этот романтический переулок,— пропел Орлов.— Слезы набегают на мои глаза.

— Никогда бы не сказала, глядя на вас,— заявила Аня.

— Дитя мое,— сказал Орлов,— я уезжаю за пределы Родины. Надолго. Своим обострившимся зрением я вижу то, что вам недоступно.

— У тебя все с опережением,— сказала Лена.— Даже ностальгия.

— Ты права,— согласился Орлов.— Пятый дом от угла, я не спутал?

— Нет, нет,— сказал Сергей,— все правильно.

— Тогда вылезайте,— Орлов затормозил.

Они поднялись по лестнице, остановились на площадке, и тут Лена обратила внимание на отрешенное лицо Сергея.

— Сережа...

— Да?

— Что с тобой?

— Я не могу найти ключи,— сказал он со страдальческим выражением.

— Вот это комикс, — восхитился Орлов.

— Что за чушь! — глаза Лены потемнели.

— Вы поищите получше, — предложила Аня.

— Я все время ищу, бесполезно,— пробурчал Сергей.

— Может быть, ты их в машине оставил? — спросил Орлов.— Пойдем поглядим.

Они быстро спустились и начали шарить по сиденьям.

— Пустота,— сказал Орлов,— полное зеро.

— Это ужасно,— бормотал Сергей.

— Я знаю! — Орлов хлопнул себя по лбу.— Ты их оставил во Дворце! Садись.

И они поехали туда, где какие-то полчаса назад Сергей перешел в новое состояние.

— А Лена стоит на лестнице,— убито сказал Сергей.

— Ничего,— великодушно успокоил Орлов,— со всяким может случиться.

— Олух я,— сокрушался Сергей.

— Тебя, должно быть, осенил новый дебютный вариант,— предположил Орлов.

Сергей промолчал.

Неожиданно Орлов рассмеялся.

— Ты чему?

— Теперь тебе уж точно придется стать чемпионом.

Сергей махнул рукой.

— Я серьезно. Не говоря о том, что Лена на меньшее не согласится, ты должен ее компенсировать за этот эпизод.

— Как подумаю, что она сейчас стоит в белом платье на площадке, прямо выть хочется.

Лена стояла на площадке и была неестественно весела. На ступеньках толпились гости. Из дверей выглядывали соседи. Они со страхом прислушивались к шуму. Лестница была забита, и тем, кому требовалось пройти в другие квартиры, приходилось трудно.

Один из пришедших поколдовал над бутылкой, гулко грохнула вылетевшая пробка.

— Здоровье новобрачной!

И шампанское пошло из рук в руки.

— А закуски не будет? — поинтересовалась одна гостья.

— Зачем? — Лена пожала плечами.— Теперь это не модно.

Между тем Сергей и Орлов кружились по Дворцу бракосочетаний. Нарушая торжественный ритуал, они заглядывали в углы, под столы, обшаривали каждую ступеньку, они мешали пройти и девушкам в белых платьях и строгим молодым людям в черных костюмах.

— Хоть бы уж вы под ногами не путались,— сказала, утирая обильные слезы, полная женщина, видимо, мать невесты.

— Не мы первые, не мы последние,— мрачно отозвался Орлов.

— Да что вы ищете? — нервно спросил один из родственников.

— Ключи счастья,— сказал Орлов.

Но все их поиски ни к чему не привели. Они угрюмо вышли из Дворца и направились к машине. Около нее вертелся взволнованный юноша.

— Свободна? — спросил он с надеждой.

— Кыш,— сказал Орлов.

Они поехали назад. Сергей молчал. Лицо его было растерянным.

— Прямо не хочется возвращаться,— произнес он наконец.

— Угораздило ж тебя,— вздохнул Орлов.

— Мне нельзя жениться,— вдруг сказал Сергей.

— Не пори чушь — сказал Орлов.

— Я не из-за этих ключей, я вообще...

— Перестань.

В свой подъезд они вошли вместе с курортным брюнетом.

— А я думал, что опоздал,— радостно сказал брюнет.

— Да нет,— успокоил его Орлов,— в самый раз.

— Мастер,— с чувством сказал брюнет,— примите мои поздравления. Вы сделали прекрасную партию!

— Благодарю вас,— сказал Сергей.

Увидев толпу, брюнет возликовал.

— Однако,— воскликнул он,— веселье перелилось через край!

— Сережа, — крикнула Лена,— нашел?

Сергей убито покачал головой. Она закусила губы и отвернулась.

— Ленка, не дури,— еле слышно прошелестела Аня.

— Что происходит? — спросил брюнет.

Несколько голосов нестройно пророкотало:

— Ключи... он... ключи... потерял... ключи...

— И вся катастрофа? — удивился брюнет.

Он прошел к двери, достал из кармана свои ключи и легко открыл замок.

Вопль восхищения потряс подъезд.

— Как тебе это удалось? — ошеломленно выдохнула Лена.

Брюнет пожал плечами.

— Век мировых стандартов.

Гости рванулись в комнату. На столе стояла еда, громоздились бутылки. Брюнета бро-

сились качать. Он скромно принимал народную благодарность.

— Лена и Сережа,— сказал он с поклоном,— примите мой скромный подарок.

Он преподнес им ключи.

— А как же ты? — спросила Лена.

— Я практичный. У меня — запасные. И теперь — берегитесь. Я еще проникну сюда в самый неподходящий момент.

Орлов был в восторге.

— За тебя, Володечка,— провозгласил он.— Ты Петр-Ключарь, ты первопроходец, а главное — и это лучшее, что я могу сказать,— ты человек дела.

— За меня успеется,— остановил его брюнет,— где новобрачная?

Но новобрачная скрылась.

Была минута замешательства. Сергей прошел на кухню. Лена была здесь. Он нерешительно подошел к ней и заглянул в ее покрасневшие глаза.

— Ты плакала? — спросил он.

— Я устала,— сказала Лена.

Она помолчала, потом провела рукой по его волосам и негромко проговорила:

— Ну, ничего...

Он не понял, что она хотела этим сказать, но что-то в душе его сжалось.

— Скорей бы они ушли...— прошептала Лена.

Но гости ушли еще не скоро. Они еще долго веселились, плясали и кричали: «Горько!»

Только поздно ночью остались они одни.

— Я завтра уберу,— сказала Лена.— Аня зайдет, поможет.

— Конечно,— сказал Сергей,— я тоже тебе помогу.

— Сережа...

— Что, Леночка?

— Ты меня прости, я на ногах не держусь.

— Я понимаю.

— Я лягу спать.

— Ложись, милая.

— А ты?

— Я тоже. Потом.

Она сбросила белое платье, туфли, постелила постель и легла.

Он вышел на кухню. Сел у окна. Не спалось.

Машинально вынул из бокового кармана желтый кожаный бумажник и развернул его. Это были изящно сделанные карманные шахматы.

Он медленно переставил одну фигурку, потом другую.

— Сережа,— донесся голос Лены,— погаси свет. Очень мешает.

— Хорошо.

Он погасил свет и спрятал шахматы в карман.

Стоял у окна и смотрел во двор. Смотрел долго, пока не начало светать.

И замелькали диаграммы шахматных партий. Они сменяли друг друга, одна за другой. Самые разнообразные позиции, самые различные сочетания фигур. Дебютные построения уступали место неожиданным картинам миттельшпиля, а вслед за ними возникали скупые очертания ферзевых и ладейных окончаний.

Но это не только партии проходили длинной нередой, это пролетали недели, месяцы, годы.

Они встретились в троллейбусе. Сергей направлялся к выходу, когда его остановил худощавый старик.

— Сережа?

Сергей вгляделся в него и тоже неуверенно спросил:

— Павел Максимыч?

— Вы сойдете? — недовольно спросила дама.

— Да, да, сейчас.

— Почему ты не заходишь? — спросил Павел Максимович.

— Я хотел, да не с чем.

— Что значит «не с чем»?

— Ничего интересного.

— Так не бывает. Ты женат?

— Уже три года,— сказал Сергей.

— Ну вот видишь.

— Я не об этом.

— Так вы сходите или нет? — дама пошла пятнами.

— Да-да, разумеется. Я обязательно зайду.

— Непременно зайди, Сережа. Я хочу тебя видеть.

Троллейбус тронулся. Сергей видел Павла Максимовича за оконным стеклом. Он что-то говорил. Сергей беспомощно улыбнулся, развел руками и пошел своей дорогой.

Стараясь не стучать каблуками, Лена вошла в турнирный зал. На сей раз эти слова звучали слишком пышно. Игра шла в сравнительно небольшой комнате, шахматные столики были расположены буквой «П», и в свободном пространстве разгуливали зрители, поочередно останавливаясь то у одной, то у другой доски.

Вид у комнаты был неказистый, на стенах, на которых висели таблицы, были ясно видны подтеки, и от их унылого вида Лене почему-то сделалось грустно.

Сергей, нахохлившись, сидел за доской, по привычке поджав под себя ногу.

«Сколько раз ему говорила, так сидеть некрасиво», — подумала Лена.

Между столиками расхаживал пухленький опрятный старичок. Лена догадалась, что это судья. Подойдя к Сергею, он взглянул на его часы и почему-то недовольно поджал губы.

Эта гримаска испугала Лену.

— Как дела у Хлебникова? — спросила она пожилого человека, стоявшего рядом с ней.— Как у него со временем?

Тот пожал плечами.

— Времени почти нет, ну да ведь осталось сделать два хода. А позиция вроде получше.

Рыжеватый парень жадно зашептал:

— Он от ничьей отказался, чудик. Тот ему ничью предложил, а он отказался. Последний же тур, взял свои пол-очка и — в финале.

— У вас очень практический взгляд на вещи,— сказал пожилой любитель.

— А что тут мудрить? Ему выходить надо. Взял свою половиночку и гуляй. В финале наиграешься.

— Справедливо, но финал Москвы в свою очередь полуфинал всесоюзного,— с подчеркнутой вежливостью заметил его собеседник,— опять придется подсчитывать.

— Ну и что? — пожал плечами парень.— Работа у них такая.

За последние годы Лена привыкла в таким беседам, но сегодня они почему-то ее раздражали. Точно такой разговор был у нее с Сергеем утром. Сергей клятвенно обещал «не лезть». Между тем Сергей сидел, склонившись над доской, и сердился на себя за то, что никак не мог придать стройность своим мыслям.

— Прекрасная была позиция... Живая, полная возможностей... Где ж это я промедлил? Видно, на тридцатом ходу мог сыграть точнее... И ведь чувствовал, что расслабился. Может быть, соловинить? Обидно. И сейчас выигрыш есть. Уверен, что есть... Какая-то странная загадка. Недооценил я конь е-шесть.. Конь е-шесть...

И турнирный зал вдруг ожил в его памяти. Не эта комната на втором этаже скромного клуба спортивного общества, а большой, залитый светом зал, до краев переполненный людьми. Горячее человеческое дыхание, возбужденное, напряженное, клубилось над рядами.

— Конь е-шесть! — ахнул мальчик.

И в самом деле, конь на демонстрационной доске уже занял бедую клетку.

А потом была вечерняя улица, и рядом шел отец, который все не мог успокоиться.

— Конь е-шесть! — волнуясь, говорил он сыну.— Надо же! Ну, голова!

И тут же крикнул:

— Назад!

Грохот и скрежет обрушились на Сергея. Чья-то рука лежала на его плече. Он поднял голову.

Рядом стоял судья.

— Вы просрочили время,— сказал он горестно.

Сергей посмотрел на беспомощно повисший флажок и растерянно улыбнулся:

— В самом деле...

Его противник постарался выразить сочувствие.

— Что это с вами, а?..

— Ничего,— сказал Сергей,— просто задумался.

Он оформил бланк, расписался.

— Посмотрим партию? — предложил партнер. Он был подчеркнуто предупредителен.

— Да, да, конечно,— сказал Сергей.

— Сережа,— позвала его Лена.

Он обернулся и увидел ее.

— Одну минуточку...

Они вышли на лестничную площадку,

— Что же это? — спросила Лена.

— Видишь, что бывает,— усмехнулся Сергей.

Мимо прошел давешний парень.

— На ничью надо было соглашаться,— сказал он назидательно.

— Ты же обещал мне,— проговорила Лена тихо.

— Там был выигрыш,— сказал Сергей.

— Ты не вышел в московский финал, ты не сможешь участвовать в первенстве Союза, ты опять за барьером...

— Да,— согласился Сергей,— еще два года мимо. Глупая история.

— Это уже в третий раз,— сказала Лена.

— Мне ведь самому обидно,— сказал Сергей.

— Два года мимо... Еще два года... У тебя вечность в запасе, какое значение имеют два года?

— У вас сегодня встреча? — спросил Сергей.

— Я не пойду,— сказала Лена.

Мимо них проходили люди, они поглядывали на Сергея с участливым интересом.

— Я не пойду,— повторила Лена.— Соберутся люди, которые стали чужими, и будут хвастать своими успехами.

— На твоем месте я бы пошел,— сказал Сергей.

— Ты не хочешь домой?

— Я чуть задержусь,— сказал он с виноватой улыбкой,— посмотрю партию.

— До свиданья,— бросила Лена и сбежала по лестнице.

Все-таки она пошла на эту встречу старых друзей. Она сидела в углу и с досадой слушала музыку, с досадой смотрела на танцующие пары. И как она предвидела, все казалось ей неестественным: улыбки — вымученными, веселье — напряженным.

Ей не приходило в голову, что причина гнездится в ней, и когда подошла Аня, она сказала:

— Я плохо понимаю эти сборища. Что мы хотим доказать друг другу? Что мы постарели?

— Разве тебе неприятно видеть ребят?

— Не знаю. Кажется, неприятно.

— Что произошло?

— Ничего не произошло. Просто я вижу все, как оно есть.

— У тебя дома нелады? — спросила Аня.

Лена окончательно разозлилась.

— Иди танцуй, клуша несчастная. Тебя послушать — все горести и радости от одних мужиков.

Аня пожала плечами.

— Разве нет?

Подошел Володя, веселый брюнет.

— Ну, как мои ключики? Действуют?

— Спасибо, безотказно.

— А где наш несравненный маэстро? Ты его не зацерла, уходя?

— Володя, не тронь ее,— сказала Аня,— они не в духе.

— Маэстро играет,— сказала Лена.

— С успехом или без? Он уже замахнулся на корону?

Лена все больше мрачнела.

— Все успехи — у тебя. Другим ничего не осталось.

Володя рассмеялся.

— Почему? Я не жадный. Всем места хватит.

— Идем танцевать, Володя,— потянула его Аня.

— Понимаю,— сказал брюнет,— вам не нужна моя душа, вам нужны мои ноги.

Они отошли и стали медленно покачиваться в такт мелодии.

— Уйти, уйти,— пробормотала Лена и поискала глазами дверь.

Но в эту самую минуту к ней протолкался сияющий румяный Орлов.

— Ленка! — крикнул он.— Вот здорово!

Они обнялись.

— Ты в Москве? — спросила она.

— Ну, ругай меня, ругай,— покорно сказал Орлов.— Честное слово, времени нет. Я приехал к вам на недельку, послезавтра — опять за кордон. Такое клятое дело, одна фирма предъявила рекламацию. Впрочем, для тебя это — темный лес. Одним словом, верчусь с утра до вечера.

— Я не обижена,— сказала Лена.

— Случайно встретил Володю, он меня привез. Но я надеялся, что тебя увижу. Если хочешь, это была главная приманка.

Он пригласил ее, они закружились.

— Ты доволен? — спросила Лена.

— Работы невпроворот,— сказал Орлов,— ну да я это люблю. Я, знаешь, что называется, деловой человек. Когда сталкиваюсь с бездельниками, на меня нападают тоска и бешенство.

— Не скучаешь по родным осинам?

— Скучаю. Когда есть время. А его почти нет.

— Не развлекаешься?

— Это наши дурачки думают, что загранработа — развлечение. «Мулен-руж» и отель «Савой». Все не так, Ленка.

— Ты женат, деловой человек? — спросила она.

Орлов рассмеялся.

— Так нашему брату жена положена по штату.

— А любить ее положено по штату?

Он сказал:

— Желательно.

Вокруг кружились, шептались и хохотали. Орлов наклонился к ней.

— Тебе не надоело?

— Надоело,— сказала она.

— Уедем отсюда?

— Только не прощаясь,— сказала Лена.

— Вот-вот. Никогда не надо привлекать внимания.

— Никогда? — она внимательно на него взглянула.

— Как правило — никогда.

Они тихонько выскочили в коридор, спустились по лестнице и выбежали на улицу. Ночь была тиха, улица пустынна. Орлов подошел к своей машине, повозился с ключами, распахнул дверцу.

— Прошу.

Она села рядом с ним. Машина тронулась.

Ехали по темным улицам. Мимо проносились запертые магазины, запертые рестораны, запертые театры. Почти во всех окнах были потушены огни — было уже очень поздно. Оба молчали, говорить не хотелось, какое-то неясное предчувствие смущало обоих.

— Направо,—сказала Лена.

— Я помню,— отозвался Орлов. Голос его звучал глухо.

Машина остановилась у ее подъезда. Они — в первый раз за это ночное путешествие — посмотрели друг на друга.

— Итак...— сказала она, положив ладонь на ручку дверцы.

Он обнял ее и поцеловал в губы. Она ответила на поцелуй.

Он поцеловал еще и еще, дивясь и радуясь тому, что это произошло.

Вот она, королева его детства, послушная его рукам. Ему казалось, что он слышит гул своей крови.

— Когда-нибудь это должно было случиться,— проговорил он.

Она усмехнулась.

— Ты умеешь ждать.

— Я был терпелив,— сказал он, почувствовав иронию.

— Слишком терпелив,— кивнула она.

Он помолчал. Потом негромко произнес:

— Слушай...

— Вся — внимание.

— Как ты понимаешь, у меня — никого...

— Отлично понимаю. Ты здесь — не дома, а в командировке.

— Едем, Леночка, едем, родная...

— Да нет,— сказала она,— пойду домой.

— Ты не думай, — сказал Орлов,— я очень хорошо отношусь к Сережке.

— Конечно,— согласилась Лена, — мы все хорошо относимся друг к другу.

— Глупо,— сказал он.

— Не злись,— она погладила его волосы,—

конечно, надо было мне с тобой поехать, раз уж ты дожидался так долго, но боюсь, ты был бы разочарован. У меня скверное настроение.

— Я бы его исправил.

— Я тоже на это надеялась. Нет. Но это не твоя вина.

Она открыла дверцу и вылезла из кабины.

— Целую ручки,— вежливо сказал Орлов.

— Может быть, я завтра тебе позвоню. Телефон тот же?

Он пожал плечами.

— Попробуй.

И резко рванул машину. Она посмотрела вслед уносящемуся огоньку и вошла в подъезд.

Сергей еще не спал.

— Здравствуй,— сказала Лена.

— Есть будешь? — спросил он.

Она отрицательно покачала головой.

— Я хочу лечь.

— Устала?

— Очень.

Она разобрала постель и начала раздеваться.

— Кто был из знакомых? — спросил Сергей.

— Орлов.

— Валька? Да ну?! — удивился он.— Каким образом?

— Приехал в командировку.

— Как он выглядит?

— Как деловой человек.

— Жаль, я не знал,— сказал Сергей.— Пошел бы с тобой.

— Он бы очень обрадовался,— сказала она.

Ему почудилась в ее голосе какая-то странная интонация, но он не стал ее определять.

— Ну спи,— сказал он,— ты устала.

— Погаси свет,— попросила она и легла.

Он повернул выключатель и подошел к окну. Город спал. На мгновение Сергею показалось, что он один в мире. Тикали часы, и Сергей невольно приложил пальцы к ушам.

Как это случилось, что он просрочил время? И зачем так нелепо, так одержимо он искал выигрыша?! Согласился бы на ничью и был бы сегодня участником финала. Бессмыслица, какая бессмыслица...

Но позиция была так интересна, так необычна! И выигрыш был, был, он точно витал в воздухе, еще одно усилие мысли, и Сергей достал бы его, поймал!

Да, но все же он его не нашел. Ни тогда, за доской, ни позже, при анализе, ни теперь.

Стоило ли в таком случае переступать грань, вылететь из цикла, огорчить Лену? Нет, его в самом деле нужно пороть.

Позиция снова возникла перед ним. Казалось, черный король насмешливо улыбается.

И вдруг какая-то чуть слышная нота еле-еле зазвучала в его сознании, маленький, чуть тлеющий огонек — дунет ветер, и он погаснет. Сергей сидел, боясь шевельнуться, точно неосторожным движением мог спугнуть не мысль, нет, но предчувствие мысли.

Необычная ясность наполнила Сергея покоем и умиротворенностью. Ошибки быть не могло. Он засмеялся от удовольствия.

— Лена,— позвал он громко.— Лена!

Она ответила не сразу.

— Что тебе?

— Лена,— сказал он, ликуя,— я нашел. Там все-таки был выигрыш.

— Прекрасно,— холодно сказала она.

— Хочешь покажу? Невероятный вариант!

— Не надо,— сказала Лена и села на кровати.— Я хочу с тобой поговорить.

— О чем? — спросил Сергей.

Она помолчала.

— Нам надо жить врозь,— сказала она наконец.— Так будет лучше.

Он ничего не ответил.

— Я бессильна бороться с тобой,— сказала она.— Я переоценила свои возможности. Я была уверена, что смогу тебе помочь. Этого не случилось.

— Ты не права,— сказал он поспешно,— ты значишь для меня больше, чем думаешь. Но зачем же бороться? Разве мы враги?

— Иногда это необходимо,— сказала Лена.— Я не могу молча наблюдать, как ты превращаешься в мальчика для битья, в городского сумасшедшего, в ходячий анекдот. Мы не враги, но когда я вижу это, во мне рождается злое, враждебное чувство. Я не

хочу, чтобы оно росло, я его боюсь. Поэтому я должна уйти.

— Я понимаю,— сказал он еле слышно,— но почему же тебе уходить? Это мое дело.

— Нет,— сказала она решительно,— нет и нет. Я и так испортила тебе жизнь. Я должна была подумать о том, что мы разные люди. Уеду я.

Он подошел к ней и взял ее руку. Она осторожно высвободила ее и провела рукой по его волосам.

— Скверно,— проговорил он.

— Как знать,— невесело усмехнулась она,— ты же нашел выигрыш.

Чья-то машина проехала под окном. Свет фар на миг осветил комнату. Но машина умчалась, и снова стало темно.

Летним днем Сергей сидел в кинозале и смотрел иностранную кинохронику. На экране с необычайной быстротой мелькали кадры, и то один, то другой уголок планеты возникал перед зрителями. Показали демонстрацию — длинноволосых ребят с плакатами. Они шли и весело переговаривались. Если бы они знали! Мгновение спустя дюжие полицейские направили на них брандспойты, потом кого-то били, кого-то волокли, кого-то втиснули в черный фургон.

Потом на экране обозначились джунгли, шли солдаты, пикировали самолеты, и куда-то бежали дети в длинных пирамидальных шляпах.

Потом была страничка спорта, и сначала два кетчиста хватали друг друга за волосы и пинали ногами в живот, а затем обезумевшие автомобили неслись по немыслимому виражу и сталкивались, и расшибались, и снова кого-то укладывали на носилки и втаскивали в санитарную машину.

Когда свет зажегся, кто-то сказал:

— Здравствуй, Сережа.

Хлебников оглянулся.

— Ох, Павел Максимыч!

Они пожали друг другу руки.

— Тоже любитель хроники? — спросил учитель.

— Я случайно зашел.

— А я хожу регулярно.

Они вышли на улицу в холодные мартовские сумерки. День кончался.

— Зайдем за угол, выпьем пивка,— предложил Павел Максимович.

Сергей помялся, но последовал за ним.

В пивном зале было шумно. Они взяли по кружке, по баранке и пристроились за высоким столом-стойкой. Напротив грустно схлебывал белую пену маленький красноглазый человек. Его небритое лицо было почти вровень с кружкой.

— Невинный грех,— сказал Павел Максимович, поднося кружку к губам,— с одной стороны, приобщаюсь к порочной жизни мужчин, с другой стороны, сохраняю ясность мысли. Будь здоров.

— От меня жена ушла,— неожиданно для себя сказал Сергей.

— Кто виноват? — спросил Павел Максимович.

— Должно быть, я,— сказал Сергей.— Я стал неудачником.

— Худшее, что ты мог придумать,— сказал Павел Максимович.

— К пиву соль нужна, — неожиданно сказал маленький человек.

— Не всем быть чемпионами,— сказал Сергей.— С детских лет мне внушают, что шахматы — это драка, скачки с препятствиями, автомобильная гонка, вроде той, что мы с вами только что видели. Я терпеть не могу гонок. Я не люблю, когда расшибаются машины и когда друг друга дубасят. Полчаса нам с вами показывают огромный сумасшедший дом. Вы знаете, с чего начинается безумие? Когда хотят победить любой ценой.

Павел Максимович помолчал, потом сказал:

— Ничего не выйдет.— И отхлебнув пива, повторил: — Ничего не выйдет.

Сергей вопросительно на него взглянул.

— Шахматы перестали быть только игрой,— сказал Павел Максимович.— Ты это знаешь лучше меня. Почему? Да потому, что они маленькая модель жизни. Да, да, жизни — с ее взлетами, падениями, с ее борьбой. По-твоему, это противоестественно, а по-мое-

му, прекрасно. Пушкин прав: есть упоение в бою...

— Это сказал не Пушкин,— прервал его Сергей,— это сказал его герой.

— Это мог сказать и сам Пушкин, он так жил. Истина добывается с кровью, и с этим ничего не поделаешь. Все остальное — алхимия и шаманство.

— Должно быть, мне надо бросить шахматы,— мрачно проговорил Сергей.

— Если думаешь иначе — брось. Решай задачки после обеда.

Они допили и молча двинулись к выходу.

— Вот раньше было пиво, это — да! — сказал им вслед маленький человек.

На стоянке такси они расстались. Сергей поднял воротник — было ветрено. Некоторое время он провожал взглядом учителя, но вскоре тот исчез в толпе. Машины подходили быстро, но когда настала очередь Сергея, дело пошло хуже. Закрываясь рукой от ветра, Сергей вглядывался вдаль — там должен был блеснуть зеленый глазок. Наконец машина подкатила, и тут же явилась шумная компания — двое молодых людей и кокетливая девица.

— Ой, ветер какой, мальчики, — пожаловалась она,— у меня ножки зябнут.

— Без паники,— сказал один из ее спутников,— прошу в карету.

— Так ведь еще гражданин...— проворковала девица.

— А гражданин уступит,— весело сказал другой провожатый.

Но Сергей отодвинул его плечом.

— Нет,— сказал он, — не уступит.

Он деловито уселся, и машина тронулась,

И вновь мелькали диаграммы, и на огромных демонстрационных досках сменялись позиции и таблички. «Белые выиграли», «черные выиграли», «ничья». Далекий гул аплодисментов, и люди у гигантских турнирных таблиц, обсуждающие шансы участников, и люди в турнирных залах, и сами мастера, склонившиеся над столиками, а шахматные часы тикают, а время идет.

...По улице заграничного городка шагала небольшая группа советских людей. Очень часто им приходилось останавливаться и давать автографы. Это были известные гроссмейстеры, их хорошо знали в лицо. Здесь, в этом городе у бархатистого ручного моря, насквозь прогретого рекламным курортным солнцем, происходил турнир, сюда съехалось много шахматистов, много любителей, и наши земляки были чрезвычайно популярны.

Был тут и Сергей — он рассеянно посматривал на витрины.

— Говорят, ты скупил все альбомы? — спросил его шатен среднего роста. Он был тщательно, даже элегантно одет, и журналисты неизменно отмечали безукоризненный внешний вид гроссмейстера Волкова.

— Всего два,— сказал Сергей.

— Обычно жены спокойно относятся к изобразительному искусству,— сказал Волков и засмеялся.

Сергей промолчал.

— Как мы проводим наш выходной? — спросил худощавый гроссмейстер Савин,— я уж не верил, что он настанет.

— Что говорить,— развел руками Волков,— этот регламент не для наших преклонных лет. Я почему-то все думаю о рабах на плантациях.

— И каторжниках на галерах,— мрачно сказал Поплавский.

— Ни слова о шахматах, мы условились! — напомнил Савин.

Толстяк Поплавский сказал:

— Вам хорошо, а мне весь вечер анализировать.

— Сам виноват,— сказал Волков,— не надо откладывать.

— А что делать?

— Вовремя сдаваться!

Все рассмеялись.

— Теперь делать нечего,— улыбнулся Савин,— он, кажется, упустил выигрыш, и тебе придется искать ничью.

— Противное занятие,— вздохнул Поплавский.

— В кино, Сережа? — спросил Волков.

— Нет,— Хлебников помотал головой,—

надоели погони, песни, пляски, надоели поцелуйчики, лапанье и вся эта их сексуальная революция. Уже болят глаза. Пойду в номер.

На перекрестке они расстались, и Сергей остался один. Он шагал по чужому городу, прислушиваясь к чужой разноязыкой речи. Вечерело. Зажигались первые огни. Вспыхнули ярко-зеленые буквы «Палас» — это был отель, в котором они жили.

Сергей вошел в холл. За столиком сидели несколько участников турнира и играли в бридж.

Лысоватый человек поднял голову от карт и, отодвинув стакан с коричневой жидкостью, приветливо взглянул на Сергея.

— Вы ходили, имея цель, или вы ходили, не имея цели? — спросил он, старательно выговаривая слова, почти не коверкая их, но с сильным акцентом.

— Не имея,— сказал Сергей.

— Вы видите, как я готовлю себя к нашей партии? — спросил лысоватый и лихо щелкнул подтяжками.— Грандиозный бридж! Это моя система.

— Надо будет перенять,— сказал Сергей.

— Дорогой Хлебников,— сказал другой игрок, высокий, подтянутый скандинав,— вас ожидают.

— Меня? — Сергей удивился.

Но навстречу ему из дальнего угла холла уже шел, приветственно помахивая ладонью, великолепный Орлов.

— Сережа,— крикнул он,— это я!

Они обнялись.

— Цени дружбу,— сказал Орлов,— я покрыл четыреста километров, чтобы тебя повидать.

— Спасибо,— сказал Сергей,— я тронут.

— Поедем куда-нибудь,— сказал Орлов,— я не нарушаю твоего режима?

— Нет, я свободен.

— Ну так двинулись.

Они вышли из отеля.

— Где твой «мерседес»? — улыбнулся Сергей.

— Я спаркировался за углом,— сказал Орлов,— как раз с этим здесь сложно. Ошалеваешь от этих машин.

— Потянуло на травку?

— Вот-вот. Босыми ножками.

Потом они сидели в каком-то кафе. Тихо звучала незатейливая мелодия. Орлов разнеженно смотрел на Сергея.

— Долгонько не виделись,— говорил он,— долгонько. Ну да ты времени не терял. Здорово рванул.

Сергей пожал плечами.

— И главное, как-то у тебя все здорово пошло. Одно время — ты меня прости — я думал, что ты прочно застрял в мастерах.

— Я и сам так думал,— сказал Сергей.

— Большие успехи,— уважительно сказал Орлов,— три первых места в таких турнирах, и все — подряд! Видишь, я за тобой слежу.

— Спасибо.

— Как это тебе удалось?

Сергей усмехнулся.

— Как? — переспросил он.— Чуть больше воли, чуть больше трезвости, чуть больше заготовок. Много больше плаванья и лыж. Чуть меньше необузданности, меньше откровенности и много меньше самосожженья. А попросту говоря, я попробовал изучить себя и свои качества.

— Мудро, мудро,— кивал Орлов в такт словам Сергея. Лицо его приняло серьезное, несколько озабоченное выражение.

— Ну и своим партнерам я стал уделять больше внимания. Пожалуй, раньше я мало думал о том, кто делает ходы.

— Все правильно,— сказал Орлов.— Ты действуешь по науке. Скажи мне теперь, что Лена?

— Мы не живем вместе,— сказал Сергей.

Лицо Орлова вытянулось.

— И давно?

— Около трех с половиной лет.

Орлов помолчал.

— Три с половиной года...— повторил он негромко.— Ты знаешь, я был примерно в то время в Союзе.

— Я знаю. В это время мы и расстались.

Орлов невольно покраснел,

— Новость, новость для меня,— сказал он

не сразу.— Да-а... Лена... Знаешь ее с детских лет, а понять трудно. Всегда было трудно. Вообще — с ней трудно.

Сергей пожал плечами.

— Не грусти,— сказал Орлов,— у тебя еще будет много хорошего.

— Такого не будет,— сказал Сергей.

Вошла пара. Он — в строгом черном костюме, с приветливой улыбкой на устах, она— чуть увядшая, в огромных розовых очках. Орлов приподнялся, поклонился. Вошедший всплеснул руками. Уже не приветливая улыбка — выражение восторга озарило его лицо. Казалось, он встретил брата после многолетней разлуки. Из горла его вырвался ликующий клекот. Он шумно потряс Орлову кисть. Потом радостно спросил:

— Са ва?

— Са ва,— развел руками Орлов.

Мужчина удовлетворенно кивнул и с той же радостной улыбкой проследовал за своей дамой.

— Кто это? — спросил Сергей.

— Совладелец фирмы, с которой мы имеем дело. Большой жох.

— В самом деле?

— Тут ушами хлопать не рекомендуется,— сказал Орлов и засмеялся.

— Как ты живешь с этой публикой? — спросил Сергей.

— Нормально. Я ведь представляю солидную организацию. Меня уважают. А вообще — приглядываюсь. Мотаю на ус. Немножко учусь.

— Чему же? — заинтересовался Сергей.

— Ну хотя бы постановке дела. Кое-что не грех перенять.

— Например?

— Например, они заставляют дорожить местом. У нас, знаешь, очень гуманная система. Иной слон даже не почешется — знает, место ему всегда найдется. Я потому и ценю твои шахматы, что в них есть настоящая конкуренция.

— Она всюду есть.

— Не скажи. Возьми живопись, музыку, даже литературу. Тут никак не установишь, кто победил. А у тебя все ясно — шах и мат. Нет уж, ты держись за свои фигурки.

— Стараюсь,— усмехнулся Сергей.

— Ну и молодец,— одобрил его Орлов,— помнишь, как ты разругался с Володькой, когда он стал доказывать, что шахматы — это только хобби.

— Помню,— Сергей помрачнел,— во-первых, он хотел меня задеть, во-вторых — понравиться Лене, а в-третьих — бюргерская философия: недостаточно быть мастером, надо еще быть зубным врачом.

— Интересно все-таки находит себя человек,— раздумчиво сказал Орлов.

На последнем туре зрителей было много, они оживленно переговаривались, следя за ходами на демонстрационных досках. В зале было дымно — казалось, все заполнившие его безостановочно курили.

За натянутым канатом, отделявшим их от шумной аудитории, сидели шахматисты. Сергей встречался с лысоватым любителем бриджа. Тот нервно помешивал ложечкой чай, уши его слегка покраснели.

Сергей встал и медленно прошелся между столиками.

Потом остановился рядом с Савиным.

— Сейчас он предложит ничью,— сказал Сергей.

— Ну и прекрасно,— сказал Савин,— выше первого места не встанешь.

— Жаль,— сказал Сергей,— уж больно аппетитная позиция.

— Как участник турнира, я не против того, чтобы ты рискнул,— усмехнулся его собеседник,— но как руководитель делегации убедительно прошу: не валяй дурака.

— Скучно на этом свете, господа,— сказал Сергей и отправился за свой столик.

Лысоватый озабоченно посмотрел на него и спросил:

— Вы играете на выигрыш?

— Необязательно,— вздохнул Сергей, — согласен и на реми.

— Реми — это великолепно,— с энтузиазмом сказал лысоватый.

Он с шиком расписался и протянул бланк Сергею. Сергей вздохнул и поставил свою подпись.

— Поздравляю вас с первым призом,— лысоватый пожал его руку.

— Мерси,— кивнул Сергей.

На несколько мгновений их стол окружили мастера. Кто хлопал Сергея по плечу, кто обменивался с ним рукопожатием, зрители зааплодировали.

Сергей задумчиво разглядывал доску, медленно передвигая фигуры, потом с сожалением встал из-за стола.

К нему протиснулся Орлов. Он обнял его.

— Ну, силён,— сказал он,— поздравляю, брат, просто счастлив.

Сергей рассеянно кивнул.

— Чем это ты недоволен? — спросил Орлов.

— Помнишь наш разговор? — проговорил Сергей.— Вот тебе профессиональная осмотрительность во всем блеске. Ах, и позиция была, сто лет такой не будет.

— Будет,— засмеялся Орлов,— будет в следующем турнире.

На закрытии Орлов сидел в третьем ряду и поглядывал по сторонам с видом победителя — можно было подумать, что это он завоевал первый приз. Когда Хлебникову вручали награду, он шумно зааплодировал.

— Где встретимся теперь? — спросил лысоватый Сергея.

— Где-нибудь да встретимся,— ответил Хлебников,— но тогда уж никаких реми.

— Вы сделали доброе дело и себе и мне. Не жалейте о нем,— сказал пожилой гроссмейстер.

Сергей посмотрел на его отечное лицо, на мешочки под глазами и ничего не ответил.

Мелькали аэропорты различных стран, самолеты разнообразных компаний, длинные холлы аэровокзалов, пестрая толпа — хлопотлива жизнь странствующего рыцаря наших дней.

Гроссмейстеры сидели в салоне самолета. Только что аккуратная стюардесса принесла обед, и беседа шла под мелодичный звон ножей и вилок.

— В сущности, из-за этой партии он и кончился,— завершал свой рассказ элегантный Волков,— очень способный малый, в своей Колумбии ему просто не с кем было играть. Кто знает, как сложилась бы его судьба, если б не эта партия.

— У каждого случается такая роковая партия,— сказал Савин,— и удерживается тот, кто об этом не догадался.

Все, кроме Сергея, рассмеялись.

— Стейниц сказал: шахматы — не для слабых духом, — напомнил толстячок Поплавский, принимаясь за курицу.

— Жаль, ты не видел этого сеньора,— сказал Волков, обратившись к Сергею,— тебя тогда еще не было с нами.

— Да, меня тогда еще не было с вами,— сказал Сергей.

Волков что-то почувствовал в его интонации.

— Вот именно,— кивнул он, усмехнувшись,— тогда ты был, так сказать, романтик.

— Теперь я, так сказать, реалист,— с подозрительной готовностью согласился Сергей.

— Все это слова,— вздохнул Поплавский,— слова, слова. Какое они имеют значение? Видел я жирных романтиков, тощих реалистов, не в этом дело.

— А сам ты кто?

— Называйте, как хотите. Можно — здоровым прагматиком,— он энергично отрезал крылышко.

— Во всяком случае,— сказал Сергею Волков,— твоя настоящая жизнь в шахматах началась тогда, когда ты перестал худеть из-за каждой половинки.

— Кто тебе сказал, что перестал? — спросил Сергей.

— А не перестал бы, давно бы вылетел из тележки.

— Тонкое наблюдение,— сказал Сергей и выжидательно посмотрел на Савина.

Тот улыбнулся и пожал плечами.

— Работа есть работа, Сережа. А в работе — не одни праздники.

— Хорошее слово,— сказал Поплавский.— Это слово я признаю. А всякие другие отдай болельщикам, журналистам и психологам. Они обожают эти разговорчики. «Что такое

шахматы? Наука! Нет, позвольте,— искусство! Нет, спорт!» Работа, работа, дорогие товарищи,— он отложил вилку в сторону и вытер губы.

— Слово найдено,— сказал Сергей.

— Да, — сказал толстяк,— ибо всё работа на этой земле. И наука, и спорт, и творчество.

— Кто с тобой спорит? — разозлился Сергей.— Я только хочу знать: для чего мы работаем? Для того чтоб кататься и привозить сувенирчики или чтобы создать нечто стоящее? Хочется знать, чему посвятил жизнь.

— Ах, Сережа,— вздохнул Волков,— кто не хочет подарить человечеству бессмертную партию, вечнозеленую, неувядаемую, неповторимую или что-нибудь в этом роде? И остаться во всех учебниках? Но теперь другой век. Век отбора. Где уж тут думать о вечном? Разве я играю? Я отбираюсь. Я отбираюсь в полуфинал, в финал, в зональный турнир, в межзональный турнир. И об этом я должен помнить, чтобы не вылететь из тележки.

— Вылетишь,— сказал Сергей,— не суетись. Все равно нам на смену придут мальчишки и отодвинут нас так же, как мы когда-то попросили подвинуться патриархов. И сделают это еще менее вежливо.

— А вот чтобы это случилось позже,— назидательно сказал Волков,— больше занимайся зарядкой и меньше — вечными вопросами.

— Чихал я на твою тележку,— сказал Сергей.

— Нет, Сережа,— рассмеялся Волков,— уже нет.

— Смотрите в окошечко,— сказал Савин.

Самолет начал снижаться, он вышел из облаков, где-то высоко осталось солнце, набегала темнеющая влажная земля.

В Шереметьевском аэропорту гроссмейстеров встречали жены, дети, работники спортивных ведомств. Сергей прислушивался к обрывкам счастливых слов, к торопливым поцелуям и внезапно увидел себя со стороны — вот он стоит, с букетом в руках, напряженный, точно аршин проглотил, с неестественной, взятой напрокат улыбкой.

Он рассердился на себя и решительно пошел к выходу.

— Сергей Александрович,— крикнул ему вслед один из встречавших, — куда ж вы? Вас отвезут.

— Ничего, я сам,— буркнул Сергей.

Он медленно поднялся по лестнице, достал ключ, открыл дверь. Поставил чемодан в прихожей и, не раздеваясь, вошел в комнату, сел за стол.

Уже совсем стемнело, а он все сидел за столом, сцепив руки, в шляпе и плаще с поднятым воротником.

Пресс-конференция подходила к концу. Председательствующий поднялся, оглядел длинный, крытый зеленым сукном стол, за которым расположились журналисты, оглядел толпившихся в дверях восторженных почитателей, невесть как узнавших о сегодняшнем событии и незамедлительно явившихся, и произнес голосом торжественным и значительным:

— Ну, что ж, поблагодарим наших гроссмейстеров за содержательные ответы и пожелаем им всяческого успеха на этом важном этапе борьбы за мировое первенство. И особые пожелания удачи и победы,— голос оратора окреп,— нашему дорогому Сергею Хлебникову, которому предстоит скрестить оружие с одним из лучших представителей зарубежных шахмат. Все мы будем болеть за него и переживать за каждый его ход!

Раздались аплодисменты, зашелестели странички корреспондентских блокнотов и заскрипели перья. Гроссмейстеры степенно направились к выходу. Сергей поспешно спустился по лестнице. Но сразу исчезнуть не удалось. Его похлопывали по спине, жали руки, что-то спрашивали.

— Спасибо, спасибо,— отвечал он невпопад. В гардеробе он быстро влез в плащ и, по привычке подняв воротник, выскочил на улицу.

Был первый теплый вечер, и улицы были полны. Надоела зима, надоел ветер, надоели

холодные лужи, которые то и дело попадаются тебе на пути. Можно идти не торопясь, не горбясь, дыша полной грудью, с интересом поглядывая по сторонам.

Но Сергей не был расположен к бездумному фланированию. Обрывки разговоров, чей-то смех, щебет парочек словно подчеркивали, что и сегодня, сейчас, в этой весенней круговерти он идет один. Ему некуда спешить, но незачем и медлить.

У светофора, вспыхнувшего остерегающим красным светом, он остановился. Рядом с ним задержались двое — молодая еще женщина и мужчина лет сорока, с полным, чем-то озабоченным лицом.

Сергей взглянул на женщину и радостно улыбнулся:

— Аня?

— Ой! — Аня всплеснула руками.— Сережа, я так рада! Я все знаю о ваших успехах.

Ее спутник оскорбленно поджал губы.

— Спасибо,— сказал Сергей,— я тоже рад. Как вы живете?

— Разнообразно,— Аня засмеялась.

— Простите,— сказал Сергей мужчине.— Аня, можно вас на секундочку?

Мужчина пожал плечами. Аня и Сергей отошли в сторону.

— Что Лена? — спросил Сергей.

— Работает. Мы не очень часто видимся. Она живет довольно далеко.

— Здорова?

— Да, слава богу. Только устает. Она берет на дом переводы.

— Дайте мне ее адрес.

Аня замялась.

— Она живет не одна? — спросил Сергей.

— Нет, одна.

— В чем же дело?

— Вы ж ее знаете. Вдруг она на меня разозлится.

— Я все возьму на себя.

Он протянул ей записную книжку, маленькую изящную ручку и попросил:

— Напишите.

Аня залюбовалась ручкой:

— Какая прелесть!

— Напишите,— попросил Сергей.

— Ого, какой вы стали напористый,— засмеялась она и стала торопливо заполнять листок.

— Анна Львовна,— позвал спутник. Уже некоторое время он выразительно смотрел на часы.

— Иду, иду!—она отдала Сергею книжечку.

— А ручку возьмите на память,— сказал Сергей.

— Правда? Ой спасибо! Обожаю эти вещицы.

— Спасибо вам.

— Желаю удачи, Сережа.

Когда она вернулась к своему кавалеру, тот спросил ее:

— Кто это?

— Хлебников.

— Какой Хлебников?

— Гроссмейстер,— чуть кокетливо сказала Аня,— тот самый, знаешь...

— Ах, вот что...— полное лицо мужчины стало еще более озабоченным.— Модное имя... Что ты ему написала? Свой адрес, телефон?

Ане доставляли удовольствие его ревнивые интонации.

— Мы старые приятели. Смотри, какой чудесный подарочек.

Она повертела ручкой.

— Вижу. Многообещающее начало.

Аня невинно улыбнулась.

— Ты сердишься?

— Я не сержусь. Мне больно видеть такое легкомыслие у женщины, которой я намерен вручить свою судьбу.

Аня серебрянно рассмеялась и взяла его под руку.

Сергей не спеша шел по улице. Он опустил воротник, слегка сбил шляпу набок. Шел и улыбался своим мыслям.

В тихий послезакатный час он слез с электрички и, держа в руке увесистый сверток, спустился по ступенькам с платформы и, перейдя пути, углубился в лесок.

Лесок был реденький, жалкий, он топорщился, как последний островок природы, уступавшей натиску жилищного строительства.

Великий город остался позади, но дыхание его чувствовалось и здесь. Он подступал, он приближался, многоэтажные богатыри вставали на месте недавних рощиц — уже близко было время, когда столичные предместья сольются с поселком.

Все же попадались и старые дачки и приземистые домишки. Сергей достал книжечку, заглянул в нее и, пройдя еще несколько шагов, толкнул зеленоватую калитку.

Было сумеречно, загородная печальная темень спускалась на запущенный сад. Сергей поднялся на веранду и постучал. Спустя несколько мгновений послышались шаги, и дверь отворилась. На пороге стояла Лена. Она была в простеньком домашнем платье, пуховый платок лежал на ее плечах.

— Это я,— сказал Сергей, хотя это было и очевидно.

— Вижу. Здравствуй, Сережа.

— Можно войти?

— Конечно.

Он зашел в небольшую опрятную комнатку. Столик у окна, тахта, круглый стол в центре, платяной шкаф. Сергей огляделся. Она проследила его взгляд.

— Снимай плащ.

— Это тебе,— он протянул сверток.

Она медленно развернула бумагу. Это был довольно громоздкий венецианский фонарь.

— Заграничный трофей? — усмехнулась Лена.

Он чуть смущенно кивнул.

— Благодарю. Только куда ж я его здесь прилажу? Боюсь, он не в стиле моего палаццо.

Сергей промолчал.

— Во всяком случае, большое спасибо. Садись.

Он сел. Вокруг стояла плотная тишина. Только чуть слышно доносилась из соседнего дома легкомысленная мелодия.

— Будешь ужинать?

— Вообще-то я не голоден...

— Так то вообще, а тут — в частности.

На миг она вышла на веранду и, вернувшись, поставила на стол сыр, колбасу, хлеб.

— Я сделаю тебе яичницу.

— Честное слово, не надо. Дай лучше чая.

— Чай тоже будет.

Они сидели, пили чай. Когда Сергей ехал сюда, ему казалось, что они будут говорить, говорить, без конца говорить, но беседа не клеилась. Он чувствовал ее настороженность, видел подчеркнутую сдержанность, и ему уже казалось, что напрасно он явился и глупо было на что-то надеяться.

— Далеко я забралась? — спросила Лена.

— Пожалуй.

— Зато наш институт почти рядом.

— Ты в бюро информации?

— Совершенно верно. Становлюсь мастером технического перевода.

Он посмотрел на нее. Она улыбнулась, но он ощутил, что она это делает через силу.

— Довольна?

— Да. Я живу спокойно. Знаешь, культурные связи — занятие нарядное, но утомительное. Пребываешь в вечном душевном напряжении. Я устала.

Помолчав, она добавила:

— Я вообще устала. И от самой себя — в том числе.

Сергей сказал:

— Я встретил Аню, она мне дала твой адрес.

Лена усмехнулась:

— А если бы не встретил?

Сергей не поддержал ее тона:

— Я бы встретил.

Лена пожала плечами.

— Она была с каким-то лицом мужского пола,— сказал Сергей.

— Знаю,— кивнула Лена.— Она привозила его однажды. На предмет демонстрации. Наконец-то она счастлива. Он все время нудит и влезает в печенки, а ей кажется, что это и есть всепоглощающая страсть.

Сергей рассмеялся.

— Фу, какая я злюка,— сказала Лена.

После коротенькой паузы она предложила с неопределенной усмешкой:

— Поговорим о тебе. Тебе ведь этого хочется?

— Почему ты решила? — удивился Сергей.

— Но ведь ты приехал погордиться,— сказала Лена.

Он растерялся. Надо было ответить, но слова не находились.

— Ты стал гроссмейстером, твое имя в центре внимания, ты меня посрамил.

— Перестань,— негромко сказал Сергей.

— Почему же? Разве ты не приехал сюда на белом коне?

— Я приехал на электричке,— сказал Сергей и встал.

— Куда ты? — спросила она негромко, почему-то глядя в сторону.

— Мне, должно быть, лучше уйти,— сказал Сергей,— я опять тебя раздражаю.

— Не спеши,— сказала она,— успеется.

Он подошел к ней.

— Что с тобой?

— Извини меня,— сказала она.

— Ты хоть думала обо мне в эти годы? — спросил он.

— О да,— сказала она.

— И что же?

— Иногда я тебя ненавидела.

Они обнялись. Он стоял, боясь шевельнуться.

Он остался у нее, и, конечно же, им было не до сна. Время от времени гремели проносившиеся электрички, и почти сразу же вновь воцарялось безмолвие. Тусклый лунный свет едва освещал комнату и их лица, и едва слышны были слова.

— Тебе не холодно?

— Нет.

— Почему ты улыбаешься?

— Помнишь, тогда летом, когда ты в первый раз был со мной, ты все боялся, что мне холодно.

— Ужасно давно это было.

— Ужасно...

— Как это все-таки произошло?

— Что? — спросила она.

— Что мы расстались?

— Не знаю. Нет, знаю. Я знаю, с чего это началось.

— Расскажи.

— Не хочется.

— Расскажи.

— Я рылась в твоих шахматных журналах и нашла один, совсем старый, кажется, за тридцать шестой год.

— Я все журналы сохранял, это правда...

— Там был некролог. Умер какой-то английский мастер.

— Митчел.

— Ну и память у тебя!

— Продолжай.

— Так вот, там была опечатка. Было напечатано так: на 68-м ходу жизни умер мастер Митчел.

— Занятно...

— А мне стало страшно. На шестьдесят восьмом ходу! И в смерти шахматы его не отпустили!

— Что ж, это было его дело.

— Мне вдруг показалось, что это про тебя. Так и движется время — ход за ходом, ход за ходом. Иногда бывают удачные, чаще ошибочные. Ход за ходом, а ты все там же — в конце таблицы, и про тебя никто не знает...

— Ты дрожишь, успокойся.

— Как я злилась на тебя, как злилась! Я никак не могла победить твой характер, я спрашивала себя: «Что ж он такое?» Я называла тебя «Человек, который проходит последним». Ты всегда проходил последним — в дверь, в автобус, в любой очереди. Я чуть не молилась: боже, пошли ему честолюбия.

— У меня дикое честолюбие.

— Я не могла его обнаружить.

— Я мечтал понравиться самому себе. Больше, чем другим. Вот это — честолюбие! Мне только редко это удавалось.

— Но ведь нужно еще побеждать. С этим ты не хотел считаться.

— Ты права. Теперь я знаю, что выглядел смешно.

— Мне не было смешно. И однажды я поняла, что устала с тобой воевать.

— Вернись ко мне, Лена.

— Теперь? Когда ты доказал, что можешь без меня обойтись?

— Я не могу без тебя обойтись.

— Ушла от Хлебникова и вернулась к гроссмейстеру Хлебникову. Я дурная женщина, но не настолько.

— Ты моя женщина. Это все, что я знаю.

— Ты видел со мной одно горе.

— Нет. И ты очень мне помогла. Ты и сама не подозреваешь.

— Не выдумывай.

— Разве я не изменился?

— Изменился. Но ты не поступился собой.

— Меня сейчас ждут нелегкие дни. Ты мне нужна, Лена.

Город лихорадило. У таблиц, которые были развешаны на улицах, то и дело собирались люди и задумчиво разглядывали единички, нолики и половинки. У зала, в котором происходил поединок, всегда толпились возбужденные любители, и с каждой партией их число увеличивалось. По вечерам они замирали у радиоприемников, слушали репортажи и записывали отложенные позиции. Самые неистовые болельщики — мальчишки — разыгрывали партии даже на уроках.

Почти каждый день Сергей выходил на эстраду, взгляд его скользил по Лене, которая всегда сидела на своем месте — в шестом ряду, ближе к выходу,— рядом с элегантным Волковым, давним соперником, который стал его тренером и секундантом.

Потом он смотрел на своего противника, на его аккуратно разделенные волосы, узкое смуглое лицо и длинные красивые руки.

Когда время, отведенное на партию, истекало, Сергей, ничего не видя, ничего не слыша, пробирался сквозь толпу и рядом с Леной и Волковым медленно шел домой по ночной улице. Если партия откладывалась, они сидели с Волковым за анализом всю ночь, предлагая и отвергая варианты, и Лена чаще всего тоже не спала и напряженно вглядывалась в их озабоченные лица.

Во время одного из таких бдений Волков, с ужасом взглянув на циферблат, сказал:

— Ложись. Я сам пошлифую.

— Вряд ли я засну.

— Заснешь. Это необходимо.

— По-моему, мы нашли идею.

— Постучи по дереву.

Оба постучали по столу. Потом Волков сказал:

— Он, должно быть, пожертвует в том варианте.

— Скорее всего,— согласился Сергей.

— Ты же говорил, что риск — не в его характере,— сказала Лена.

— Надо будет — пойдет на риск. Он настоящий профессионал, — сказал Волков.

— Спать, спать,— сказала Лена. Ей вдруг стало тревожно.

Когда они подошли к последней партии, счет был равным. Ажиотаж достиг своего предела. За обоими партнерами охотились репортеры. Сергею удалось ускользнуть, но Лену заставили отвечать на вопросы. Разыскали Орлова и даже Павла Максимовича. Именно тогда и прозвучали три интервью, с которых началось это повествование.

Увереннее всех чувствовал себя Орлов. Он сиял и улыбался во все стороны.

— Упрямый, упрямый характер. Я бы даже сказал — обманчивый. Тем, кто его знает мало, он может показаться мягким. Но я его друг, я знаю, какой он мягкий. Меня-то уж не обманешь.— Он рассмеялся и добавил: — Впрочем, все решит завтрашний день.

Павел Максимович говорил негромко, точно подбирая слова:

— Я никогда не понимал его до конца. Думаю, что и сейчас не во всем понимаю. Хотя кое-что в нем приоткрылось. Кое-что... Как кончится завтрашняя партия? Не знаю...

— Уверена ли я в благополучном исходе? — переспросила Лена.— Как вам сказать... Когда речь идет о моем муже, ни в чем нельзя быть уверенной...

Стрекотали фотоаппараты. У телекамер суетились операторы. Вокруг было множество незнакомых людей, но она вдруг забыла о них, ей казалось, что она говорит с самой собой.

— Каким он будет завтра? Не знаю. Если бы я могла знать...

— Ну, до завтра,— сказал Волков.

— До завтра.

Волков помедлил.

— Все, что можно учесть, мы, кажется, учли.

— Вот именно — все, что можно,— Сергей усмехнулся.

— Выбрось все из головы.

— Уже выбросил.

Они пожали друг другу руки.

— Спокойной ночи.

— Тебе также.

Неожиданно Волков обернулся.

— Сережа...

— Что, Сеня?

— Дай мне слово — без твоих вывертов.

Сергей рассмеялся.

— Постараюсь.

— Завтра этого нельзя, Сережа. Ты понял? Завтра этого нельзя. Никаких экспериментов.

— Я понял.

— Обещай мне при Лене.

— Клянусь,— Сергей шутливо поднял два пальца.

Волков махнул рукой и ушел.

— Иди отдыхай,— сказала Лена.

— Я хочу пройтись,— сказал Сергей.

— Один?

— Нет, с тобой.

Шли по темным пустынным улицам и целыми кварталами никого не встречали.

— Хорошо,— сказал Сергей.

— Да,— кивнула она,— я устала.

— От людей и от их внимания?

— И от них тоже.

Мимо прошагал какой-то прохожий. Сергей посмотрел ему вслед.

— Завидую этому человеку.

— Почему?

— Ему завтра не предстоит последний решающий.

— Ты б еще больше завидовал тому, кому бы он предстоял.

Сергей засмеялся.

— Возможно.

— Я хорошо тебя знаю,— сказала Лена.

— Пора уж,— сказал Сергей.

Он остановился и поцеловал ее.

— Ты видел Орлова? Он приехал.

— Что он тебе сказал?

— Что не хочет тебя тревожить. Зайдет после матча.

— Деликатен,— сказал Сергей.

— Он в самом деле к тебе привязан,— сказала Лена.

— Пожалуй,— согласился Сергей,— только не охладевай ко мне, если можешь. Не то он опять на тебя покусится.

Она улыбнулась.

— Все помнишь?

— Не то что помню, но вспоминаю,

— Не сердись на него.

Сергей пожал плечами.

— За что? За то, что он такой, а не другой? Было бы глупо.

Она внимательно на него посмотрела. Сергей продолжал:

— Конечно, он привязан ко мне,— Сергей раздумчиво подыскивал слова,— я тоже к нему привязан. В конце концов, все привязывает людей. Годы, память, и добрая и дурная. Всякая.

Она помедлила, потом сказала:

— Ты прав.

— Так мало осталось на свете тех, кто знал меня ребенком. В сущности, это была совсем другая жизнь.

Она снова негромко откликнулась, думая о своем:

— Ты прав.

— А он знал меня,— Сергей усмехнулся.— В той жизни.

Они вышли на набережную и стали, опершись на каменный барьер. Ночные фонари отражались в воде.

— Я сказала, что хорошо знаю тебя,— проговорила Лена.— Это не так. Я плохо тебя знаю.

Они помолчали. Потом она сказала:

— Все-таки глупо.

— Что? — спросил он.

— Что все зависит от одной партии.

— Все зависит от одного хода,— усмехнулся Сергей.— Все. Победа, престиж страны, моя судьба.

— Как будет, так будет,— сказала Лена.— И бог с ним. Как будет, так будет.

Он погладил ее кудри.

— Не уговаривай себя, дорогая. Смирение не в твоей натуре.

Она не отозвалась на шутку, только крепче к нему прижалась.

— И все равно, не думай об этом. Завтра все будет уже позади.

Он задумчиво кивнул в ответ и негромко повторил:

— Завтра все будет позади.

Рядом со зданием, в котором происходил поединок, была установлена огромная демонстрационная доска. Таким образом, администрация рассчитывала удовлетворить любителей, не попавших на последнюю партию, а было их великое множество.

К четырем часам дня толпа запрудила проезжую часть, и машины с трудом пробивали себе дорогу во взбудораженном человеческом море.

Неожиданно раздались аплодисменты — из машины вылез соперник Сергея. Его смуглое лицо было бледней обычного, он смотрел прямо перед собой, казалось, ничего не видящими глазами, но так же безукоризненно сиял в его волосах пробор, и галстук бабочкой оттенял белизну нарядной сорочки. Вслед за ним озабоченно шагал его секундант.

Спустя несколько мгновений показались Хлебников, Лена и Волков. В толпе зааплодировали, особенно горячие приверженцы стремились пожать Сергею руку, сказать напутственные слова.

Сергей знал, что этот ритуал неизбежен, и постарался снести его со всей возможной кротостью. Волков, однако, откровенно сердился. Оттирая широким плечом слишком энергичных, он нетерпеливо прокладывал Сергею путь. Наконец спасительная дверь раскрылась перед ними, и Лена облегченно вздохнула.

Вместе с Волковым она уселась на привычные места и машинально огляделась. Зал был переполнен. Плотно забиты были все ряды, амфитеатр, балкон. У барьеров тесно сгрудились люди. В руках у многих были зажаты аккуратные коричневые книжки — под кожаными переплетиками в отведенных им гнездышках замерли наготове пластмассовые шахматные фигурки.

Прогремели аплодисменты. На сцене появились оба гроссмейстера. Они обменялись рукопожатием, поздоровались с арбитром, демонстратором и заняли за столиком свои места.

Арбитр, плотный, исполненный значительности господин в черном костюме, аккуратно поправил флажки с цветами стран, которые представляли соперники, пустил часы и уселся в глубине стола, немедленно погрузившись в разложенные перед ним бумаги —кроме того что он судил матч, он еще посылал корреспонденции в несколько европейских газет.

Соперник Сергея чуть помедлил, потом решительно сделал ход и перевел часы. Партия началась.

— Первая неожиданность. Был уверен, что он изберет свою любимую системку. Почему он выбрал этот вялый вариант? Хочет покоя и маленького преимущества. Значит, не возражает против ничьей?

— Ничья — и потом еще две партии. Неясно. Белые у него, он может направить игру в то русло, в какое хочет. В чем же дело?

Должно быть, он что-то приготовил. Внимание! Вот так сделаешь несколько ходов из общих соображений и выходишь из дебюта с гирей на шее. И мучайся всю партию. Еще не проигрыш, но уже противно. Словно тащишь воз в гору на дохлой кляче — одна тоска...

Он, кажется, посматривает на меня... Нетерпеливый взгляд. Ну да, он ждет... Дескать, что ж ты медлишь, играй, как принято.

Все-таки интересно, что же он приготовил? Но не будем искушать судьбу. Не будем. Что ж он все-таки приготовил? Рейнеке-лис... Когда-то отец читал мне эту сказочку...

Сергей так явственно увидел отца, его глаза, его улыбку. Отец что-то говорил, что-то доказывал, горячо размахивая руками,— неутомимый седой мальчишка! И как всегда,

при мысли об отце чем-то острым полоснуло по сердцу.

— Не думать сейчас об отце, не думать... После, после. Сейчас собраться и свернуть с проверенной трассы. Непременно свернуть.

На улице темнело, зажигалось электричество. Толпа заметно увеличилась. Люди напряженно всматривались в демонстрационную доску.

В зале становилось душно. Негромкие разговоры сливались в равномерное гудение.

— Что вы скажете? — Лена наклонилась к Волкову.

Волков сосредоточенно сосал леденец.

— Мудрит. Мне кажется, тот хотел ничьей. Я бы не возражал. В дополнительной — белые наши.

— Странный облик приобрела позиция. Было ли это уже играно прежде? Пожалуй, мне чуть тесно, чуть тесно. Но в целом стою неплохо. И он чем-то недоволен. Я чувствую. Что-то ему не мило. Он разочарован. Так всегда бывает, когда ждешь одного и получаешь совсем другое...

А как это часто бывает в жизни... Слишком часто...

Почему вдруг возник в его сознании этот заснеженный двор, и тускло освещенные окна, и темная подворотня? Чьи-то каблуки застучали в вечерней тишине, и чья-то фигурка мелькнула в неверном свете фонаря. Вот она обернулась... Неужели Лена?

Сергей встал из-за столика и начал не спеша прогуливаться в глубине зала. Двадцать два шага до левой кулисы, двадцать четыре — до правой. Странное несоответствие. Чем его объяснить?

— Однако он крепко задумался. Так можно влететь и в цейтнот. Будет он прорываться в центре или пока не станет определяться? Разумнее, мне кажется, выжидать. Угроза сильней исполнения — так всегда говорил тот старичок. Он приходил каждый день к открытию павильона и уходил последним.

Сергей так ясно увидел старика, его тщательно вывязанный галстук, тщательно отглаженный костюм, чуть блестевший на локтях, увидел так ясно, что сам удивился. Вот он шагает, его постоянный партнер, по опустевшей парковой аллее. Поздно, надо идти домой, в комнату, в которой он живет один.

— Почему я его сейчас вспомнил? Почему? Больше всего я боялся этой старости...

Сергей подошел к столику. И тут же его партнер сделал ход и перевел часы.

—Так, я оказался неправ. Он вскрывает игру. Что это? Он все рассчитал или у него шалят нервы? Спокойно. Представим, что я иду на общий размен. Что получается? Оценим позицию. Итак, если мы сняли тяжелые фигуры и изменили пешечное расположение — его слон оживает, а мой конь... Мой конь слабей, у него нет опорных пунктов. Тут он прав. Кроме того, у меня дрянные черные поля. Тут он тоже прав. Впрочем, и тогда еще не вечер. Он тоже растерял половину добродетелей. Пешки на ферзевом у него слабы, и мой король поактивней. Сомнительно, что он выиграет такой конец, если я, конечно, не буду рыпаться...

Но скучно, скучно... ужасно скучно.

В далеком клубе гроссмейстер Савин комментировал собравшимся шахматистам создавшееся на доске положение.

— Эту позицию,— говорил он,— я бы охарактеризовал как позицию динамического равновесия. Нарушить это равновесие — значит взять на себя большие обязательства.

— Но я не обязан идти в окончание. Позиция богата, и в ней есть свои пригорки и ру-

чейки. Как все же неисчерпаемы шахматы. Из такого унылого варианта и вдруг — такой кипяток. Впрочем, где же — вдруг?.. Итак, что у меня за душой? Прежде всего встречная игра на фланге. Оставить в центре напряжение и перенести собеседование направо... А не запаздываю я с контригрой? Видимо, надо было решиться еще на предыдущем ходу. Спокойно, спокойно. Сейчас проверим...

На улице бурлила толпа. Она давно разбилась на отдельные группки, и у каждой был свой лидер.

— У белых лучше,— авторитетно говорил не по возрасту медлительный юноша.— Сейчас он сдвоит ладьи и сыграет эф-пять. Поняли?

Его слушали с уважением.

Впрочем, в другой группе звучали иные мотивы. Здесь предлагались самые головокружительные продолжения.

Особенно распирал азарт полного человека в чесучовом костюме.

— Главное — это инициатива,— провозглашал он с энтузиазмом,— сразу и без колебаний ферзь бе-четыре.

Его попытались охладить.

— А пешка на де-пять?

— Пешку мы отдадим,— решительно заявил чесучовый костюм.

— Чужое отдавать легко.

— А потом подведем ладью на бе-восемь,

— Под слона, что ли?

— Не важно. Мы пожертвуем качество.

— Ничьей не будет, — сказала Лена.

— Как знать,— Волков пожал плечами,— чаще всего вничью кончаются самые бурные партии.

Но украдкой он положил в рот леденец.

— Успокаивает? — спросила Лена.

Волков покраснел и кивнул.

— Несколько ходов, и как все изменилось на доске. Костер — и кто-то в нем сгорит... А времени все меньше и меньше, между тем... Время знает свое дело — оно уходит.

Мне надо немедленно остановить его пешки. Еще два хода, и их не удержишь... Придется отдавать материал и поднимать лапки. Нужна самая решительная встречная игра. Если бы мой слон стоял на а-три, а ладья пробралась бы на вторую линию — это была бы стоящая конструкция.

Если бы... Шахматы — великий саркофаг невозможных позиций. Ах, если бы... Ну, довольно. Нет времени на маниловщину... Слишком сильный пешечный заслон... Смешная мысль... Совсем смешная... Чего только не лезет в голову, а времени все меньше... Что это за музыка? Где-то далеко играют? Занятный мотив... Нет, нигде не играют... Это она во мне звучит... Какая липучая мелодия... Не отвяжется... А времени еще меньше... Надо ж было появиться этой фантазии...

— Он уже в цейтноте? — спросила Лена.

Волков утвердительно наклонил голову.

— Почему же он не ходит?

Волков ничего не ответил.

— Однажды он забыл про часы. Это было при мне...

Зал гудел. Арбитр предупреждающе поднял ладонь, призывая к тишине.

— А музыка все звучит... Теперь мне ясно, чего я хочу. Чего я хочу и чего я боюсь. Я хочу бросить коня в эту печь. Отдать своего коня, но вскрыть эту чертову вертикаль. Тогда ладья получает стоянку. Но — и только. Ничего форсированного. Ничего. У него десяток разных защит. Впрочем, это для него скверно, какую выбрать... Кажется, я превращаюсь в авантюриста... Но почему же? Мадам Интуиция подсказывает — эта позиция обещает многое... Интуиция... Опасное слово. Ловушка. Мы слишком полагаемся на эту нашу интуицию. А жизнь за это бьет. И жестоко... Я обещал Волкову и Лене — никаких экспериментов. Я обещал. Дал слово. Безумие идти на этот вариант. Чистой воды безумие. Я на него не пойду. Я не самоубийца. И все-таки, если проверить... Нет, не надо и проверять. И все равно, времени уже нет... Если

бы хоть пять минут, хоть три минуты... Да нет, и они бы не помогли... Нельзя, нелепо, просто преступно ставить на карту все, чего достиг за годы труда, все, чего я добился. Нельзя.

— Почему он не ходит?— спрашивала Лена.

— Почему он не ходит? — волновались зрители.

— Почему он не ходит?— бурлила улица.

— Но какая идея! Какая красота... Неужели такая красота может быть ложной? Волков меня убьет. Лена разведет руками. Скажет, что ничего страшного не случилось. Но я-то знаю, что это непоправимо.

Никогда не встретиться с чемпионом, никогда — мальчики уже ждут, наступает их время. А мое уходит, его все меньше. Уже поднимается флажок. А вдруг это к лучшему? Очень просто. Сколько можно бороться? Да и зачем? Нет. Нет. Ничего в этом нет хорошего. Не нужно врать самому себе.

— Он с ума сошел,— прошептала Лена.

Лицо Волкова стало багровым. Он расстегнул пуговицу на воротнике. Арбитр мягкими кошачьими шагами подошел к столику, украдкой взглянул на часы.

— Пора. Надо решаться. Или — или. Вот он, тот ход, который все решает. Партию, матч, судьбу. Еще не поздно. Еще можно отказаться. Можно не сжигать мостов. Это будет самое умное. Жаль, страшно жаль. Сколько прекрасных идей погибло из-за того, что у их авторов не хватило времени. Надо делать ход. Простите меня, мои дорогие. Это сильнее меня, сильнее...

Сергей сделал ход и перевел часы. Демонстратор несколько раз посмотрел на доску, проверяя себя,— слишком неожиданно было то, что он увидел.

Зрители нетерпеливо шумели. Наконец ход был показан, и точно тысячи шмелей пронеслись по залу — зал загудел. Хлебников поставил коня под удар.

— Я вам говорил: главное — это инициатива,— выходил из себя человек в чесучовом костюме.

— Некорректно,— веско возражал медлительный юноша.

Толпа между тем все прибывала.

И в другом городе, в другом зале, тоже было тесно от взбудораженных людей. Гроссмейстер Поплавский колобком подкатился к демонстрационной доске.

— Только что поступил ход,— сказал он, не скрывая волнения,— неожиданный ход, убедитесь сами.

И он поставил под бой отважного черного скакуна.

И здесь тоже ход Хлебникова вызвал бурю.

— Тише,— сказал Поплавский,— давайте разберемся.

И, усмехнувшись, добавил:

— Что делать, он видит доску по-своему.

— Что он сделал? — в ужасе прошептала Лена.

Волков зло на нее посмотрел.

— Сейчас увидите,— сказал он, поведя шеей.— Во всяком случае, слова он не сдержал.

— Сенечка, не сердитесь — это ошибка?

— Либо это сумасшествие, либо вспышка гениальности,— он мрачно вздохнул.

— А все-таки?

— Не знаю. Между этими понятиями очень зыбкая грань.

— А музыка все играет... Нет, он мог сыграть похитрей. Впрочем, поди перестройся. Подвести еще ладью или сразу подбросить огня в топку? Не время заниматься страховкой. Да и поздно. Еще разок. Ах, лишнюю бы минутку!.. Нет, кажется, верно.

Ходы следовали один за другим.

— Он играет так же быстро, как я. Вечная история. Точно времени нет не у меня, а у не-

го. Не хочет дать мне и секундочки за свой счет. Но сейчас это уже не так важно. Я вижу, я все вижу. Как славно играет музыка. Как она помогает. Все находится так легко. Так легко.

Волков откинулся на спинку стула и тихо пожал Лене ладонь.

Еще несколько быстрых ходов, и противник протянул Сергею руку. Он мягко развел руками и попытался улыбнуться. К столику подбежал арбитр. Овация сотрясла зал. Люди вскочили с мест, возбужденные, радостные, спешили к сцене. Они понимали, что сейчас, на их глазах, не только закончился матч, но и создано произведение, которое будет жить долго.

Еще жарче, еще самозабвенней ликовала улица. Энтузиаст в чесучовом костюме обнялся с медлительным юношей — оба ощутили почти родственную симпатию друг к другу. Шумные возгласы сливались в немолчный праздничный гул. И вдруг шелест пронесся по толпе. И сразу же прогремели рукоплескания — из здания вышли Сергей, Волков и Лена.

Вырвавшись из плена объятий и рукопожатий, они зашагали по улице, а толпа следовала за ними, сначала на почтительном расстоянии, потом все ближе и ближе. Лену очень быстро оттерли, но Сергей и Волков не сразу это заметили, они возбужденно спорили.

— Все равно никогда тебе не прощу,— говорил Волков,— никогда.

— Но почему же? Все было правильно.

— А если бы он сыграл ладья це-четыре?

— Я это видел. Это не проходило.

— Почему это не проходило? — горячился Волков.— Он оставался с пешкой.

— Не проходило. Есть промежуток.

— Какой еще промежуток?

Сергей с тоской огляделся. Люди наседали, расстояние быстро сокращалось.

— Зайдем сюда,— сказал Сергей.

И они нырнули в первый подвернувшийся подъезд.

Толпа поплыла дальше, все еще переживая недавние страсти, жалея расстаться с испытанным волнением.

Лена тихонько вошла в подъезд. Никого не было, и ей уже показалось, что она ошиблась, спутала парадное, как вдруг откуда-то сверху донесся пронзительный тенорок Волкова.

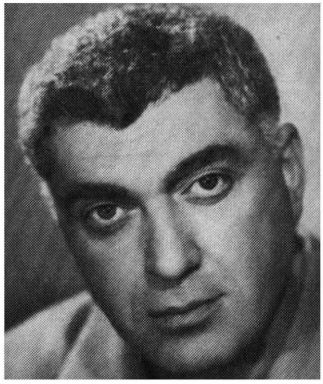
Радостно улыбнувшись, Лена быстро одолела несколько маршей и очутилась на четвертом этаже. И с ходу остановилась.

Они примостились на верхней ступеньке. Достав карманные шахматы, под тусклым светом лампочки они продолжали анализировать.

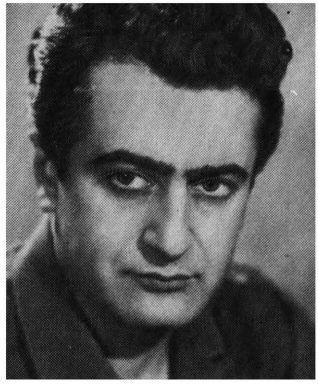
Молча, не говоря ни слова, передвигали фигурки.

О ПРИСУЖДЕНИИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ АРМЯНСКОЙ ССР В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА 1970 ГОДА

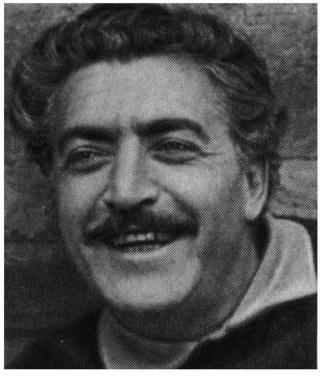
БОРЯН Г. М.



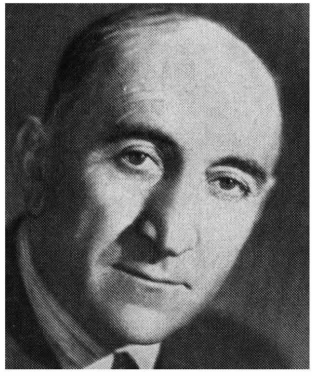
АБРАМЯН Х. Б.



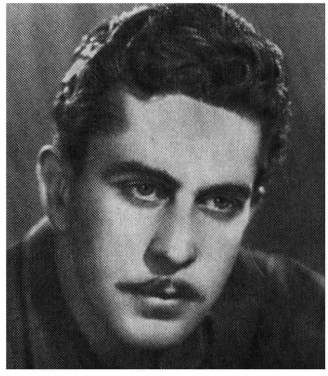
ДОВЛАТЯН Ф. В.



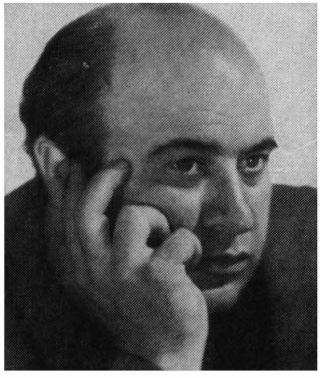
АЙРАПЕТЯН А. П.



ГЕВОРКЯН С. Г.



МЕСЯН К. З.



БАБАЯН Р. П.

Центральный Комитет Коммунистической партии Армении и Совет Министров Армянской ССР, обсудив предложения Комиссии по Государственным премиям в области литературы, искусства, архитектуры и градостроительства, постановляют:

Присвоить Государственные премии Армянской ССР 1970 года:

...В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ

Боряну Гургену Михайловичу (автору сценария), **Абрамяну** Хорену Бабкеновичу (режиссеру-постановщику и исполнителю роли Геворка), **Довлатяну** Фрунзе Вагинаковичу (режиссеру-постановщику и исполнителю роли Гайка), **Айрапетяну** Аркадию Петросовичу (режиссеру-постановщику), **Геворкяну** Сергею Георгиевичу (оператору), **Месяну** Карену Захаровичу (оператору), **Бабаяну** Рафаэлу Петросовичу (художнику) — за кинокартину «Братья Сарояны» производства Ереванской киностудии «Арменфильм» имени А. Бекназарова.

ИСКУССТВО
КИНО

Индекс
70402